CAHIERS DU CINÉMA



N° 23 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • MAI 1953



Shirley Booth et Burt Lancaster dans COME BACK LITTLE SHEBA de Daniel Mann qui a reçu à la fois au Festival de Cannes le « Prix du Film dramatique » et celui de la meilleure interprétation féminine pour l'admirable Shirley Booth. (PARAMOUNT).



Gina Lollobrigida et Vittorio de Sica dans « Le Procès de Phryné », un des six sketches d'HEUREUSE EPOQUE (*Altri Tempii*), le très brillant film d'Alessandro Blasetti (Production CINES distribué par les Productions FOX-EUROPA).



Jennifer Jones et Laurence Olivier sont réunis pour la première fois dans UN AMOUR DESESPERE (*Carrie*) qu'a réalisé William Wyler d'après le roman de Théodore Dreiser, « Sister Carrie » (PARAMOUNT).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN
DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME IV — N° 23 — MAI 1953

SOMMAIRE

★

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : J. Arthur Rank Organisation, Electra-Film, Ponti-de-Laurentis, Vera Cruz Films, Juniot-Filmi O, Y. Helsinski, Metro Goldwyn Mayer, Fred Orain-Cadyfilms-Discina, Paramount, Cinédis, Warner Bros, RKO, Librairie du Minotaure, Filmsonor, 20 th. Century Fox, Procinex.

NOTRE COUVERTURE

Jack Hawkins dans LA MER CRUELLE *(Cruel Sea)* réalisé par Charles Frend d'après le célèbre roman de Nicholas Monsarrat (Sélection J. Arthur Rank org. Michael Balcon production, distribuée par Victory Films).



LE PALMARÈS DE CANNES

Voici le palmarès officiel du VIe Festival international du film à Cannes, 1953.

● HORS CONCOURS : Les deux jurys rendent hommage, à l'unanimité, à l'ensemble de l'œuvre de Walt Disney et le remercient du prestige qu'il apporta une fois de plus au Festival français du film.

● Le jury tient aussi à rendre hommage au film illustrant les beautés de la danse espagnole en couronnant *Flamenco* (Espagne).

LONGS METRAGES

● GRAND PRIX INTERNATIONAL : *Le Salaire de la peur*, de H.-G. Clouzot (France) avec mention spéciale à Charles Vanel qui reçoit le prix de la meilleure interprétation masculine.

● PRIX DU FILM D'AVENTURE, avec mention spéciale pour la musique : *O Cangaceiro (Les Hors-la-loi)*, Brésil.

● PRIX DU FILM DE LA BONNE HUMEUR, avec mention spéciale pour le scénario : *Bienvenue M. Marshall* (Espagne).

● PRIX DU FILM DE DIVERTISSEMENT, avec mention spéciale pour le charme de l'interprétation : *Lili* (Etats-Unis).

● PRIX DU FILM DRAMATIQUE, avec mention spéciale à Shirley Booth, désignée comme la meilleure interprète féminine : *Come Back Little Sheba* (Etats-Unis).

● PRIX DU FILM LÉGENDAIRE : Le Renne Blanc (Finlande).

● PRIX DU FILM D'EXPLORATION, avec mention spéciale pour la couleur : *Magie Verte* (Italie).

COURTS METRAGES

● GRAND PRIX DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 1953 : *Crin Blanc* (France).

● PRIX DU FILM DE RÉALITÉ : *Houen Zo* (Pays-Bas).

● PRIX DU FILM DE FICTION : *The Stranger Left no Card* (Grande-Bretagne).

● PRIX DU FILM D'ART : *Doderhultarn* (Suède).

● PRIX DU FILM D'ANIMATION : *Sports et transports* (Canada).

⁂

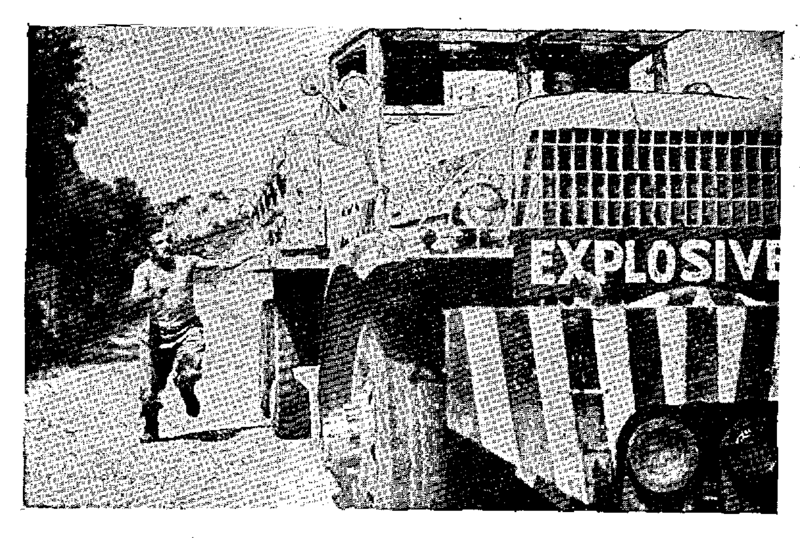
● D'autre part la Fédération internationale de la presse cinématographique a décerné le PRIX DE LA CRITIQUE au film de Jacques Tati : *Les Vacances de Monsieur Hulot.*

● De son côté, le jury de l'Office catholique international du cinéma a décerné son prix à HORIZONS SANS FIN, de Jean Dréville. Il a tenu en outre à souligner l'intérêt du film britannique *Le Fond du problème*, adapté du roman de Graham Greene.

N.D.L.R. L'absence de place ne nous permet de publier ici que l'article d'ordre général d'André Bazin sur le Festival de Cannes; nos lecteurs trouverons dans notre prochain numéro un compte-rendu détaillé des films, présentés avec leurs génériques.

André Bazin

POUR UN FESTIVAL A TROIS DIMENSIONS



Charles Vanel et Yves Montand dans *Le Salaire de la Peur* d'Henri-Georges Clouzot (France).

Le VI[e] Festival du Film de Cannes s'était ouvert sous le signe de la qualité. On sait que pour lutter contre la maladie des Festivals qui souffrent *tous* dangereusement de la présence surabondante de films sans intérêt, le Comité de Cannes avait d'abord décidé de faire procéder par le jury réuni quinze jours plus tôt à une présélection. Seuls les films jugés de qualité internationale auraient ensuite concouru dans le Festival proprement dit. Mais il s'est très vite avéré que cette mesure heurterait la susceptibilité de plusieurs pays parmi les plus importants et le Comité a dû renoncer à l'appliquer. Le jury a bien « visionné » tous les films à l'avance mais seulement à titre documentaire et pour sa meilleure information ; cette pré-vision n'a même pas servi à faire la sélection officieuse entre les films d'après-midi et les films du soir, dont le Secrétariat Général a conservé l'entière responsabilité.

Mais à défaut d'une présélection officielle, M. Favre-Lebret, secrétaire général du Festival, avait orienté toute sa diplomatie préparatoire sur la réduction du nombre des films au bénéfice de la qualité, s'efforçant de convaincre tous les pays participants qu'il valait mieux ne rien envoyer qu'un film médiocre. Quelques jours avant l'ouverture

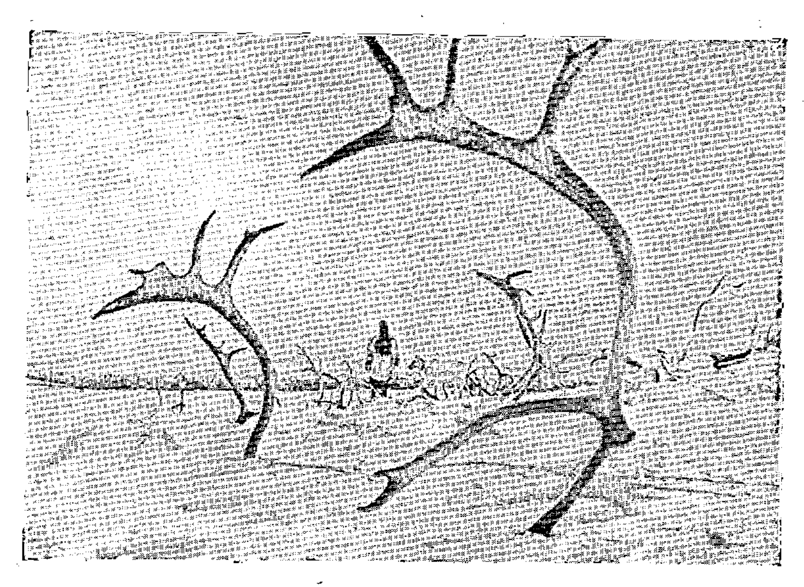


Alberto Ruschel et Marisa Prado dans *O'Cangaceiro* de Lima Baretto (Brésil).

du Festival, M. Favre-Lebret ne cachait pas qu'il croyait bien avoir atteint relativement son but. Cet optimisme nous fut du reste ensuite confirmé par les jurés qui, sans violer le secret professionnel, nous laissèrent entendre que nous allions voir ce que nous allions voir !

Or le VI[e] Festival de Cannes a été l'un des plus ennuyeux qu'on ait connu ! Jour après jour nous avons attendu les révélations promises. Chaque soir nous nous sommes couchés plus ou moins déçus. Certes il est possible que nous ne soyons pas descendus aussi bas que les années précédentes. Nous écrivions dans le compte rendu de 1952 que nous ne voyions sans doute pas, en douze mois d'exercice quotidien du métier de critique, autant de très mauvais films que dans un Festival. Nous ne pourrions en dire autant cette année. Mais si l'étiage est un peu plus élevé, le nombre des œuvres de qualité exceptionnelle est incomparablement plus faible. Des films sur lesquels on faisait l'an dernier la fine bouche comme *Un Américain à Paris* ou *Viva Zapata* eussent fait cette fois-ci, à juste titre, sensation. Et l'on ne parvient pas à croire que le chef-d'œuvre de De Sica, *Umberto D.*, fut présenté à la sauvette en matinée et ignoré dans le Palmarès, tandis que cette année *Stazione Termini* arrivait en soirée avec tous les honneurs de la super-production comme une œuvre exceptionnelle. Au pays des aveugles, les borgnes étaient rois. Il n'y eut guère plus en fin de compte qu'une douzaine de films intéressants à quelque titre sur la trentaine présentée, parmi lesquels quatre ou cinq peut-être d'une classe supérieure.

Certes il serait absurde et injuste de reprocher au VI[e] Festival de Cannes la mauvaise qualité de ses programmes puisqu'il n'en était pas responsable. Le coupable c'est le Cinéma dont la production en 1953 semble, par une conjoncture malheureuse, généralement médiocre. Toutefois il est permis de s'étonner que précisément l'année



Mirjami Kaosmanen dans *Le Renne Blanc* d'Erik Blomberg (Finlande).

où l'on décidait de tout mettre en œuvre pour réduire sévèrement le nombre des films au bénéfice de la qualité la France, en la personne de son Ministre de l'Industrie, ait cru devoir donner l'exemple de ce qu'il ne fallait pas faire en passant outre aux décisions de son propre Comité de sélection. Nous serions mal venu après ce fait du Prince, portant le nombre des films français de deux à quatre, à faire la leçon aux autres pays.

La sélection au deuxième degré des films proposés au Festival paraît donc d'autant plus souhaitable quand on voit les résultats de cette année. Toutefois il ne faut pas se dissimuler, indépendamment des difficultés diplomatiques, ses dangers esthétiques. On reproche déjà assez aux Palmarès des Festivals leur tendance à l'académisme. La sélection préalable, constituant une manière de prépalmarès, serait le triomphe de l'académisme au carré ! Au moins peut-on critiquer le jury quand on a vu les films ! Cette année par exemple le jury qui a couronné le baroque et monstrueux *La Red* n'aurait-il pas écarté sans phrases le film de Bunuel ? Aurions-nous vu *Les Enfants d'Hiroshima* qui ne reçoit aucun prix ?

Il me semble pourtant qu'une forme de présélection est inévitable. Reste à trouver la formule qui n'éliminerait vraiment que les films encombrants, indubitablement sans intérêt, fût-ce pour les amateurs de surréalisme involontaire. La composition des jurys de Festival ne répond pas à ce propos. Cette sélection devrait être faite par un comité composé tout autrement : d'un petit nombre de personnes dont la connaissance de l'histoire et de l'art du film fût indiscutable et qui représenteraient des tendances critiques notoirement contradictoires, il ne devrait pas être nécessaire d'avoir plus de 30 ans pour en faire partie. Intelligemment composé pour garantir les droits des minorités artistiques, ce comité ne devrait pouvoir statuer négative-



Mary Buferd et Gina Lollobrigida dans *La Provinciale* de Mario Soldati (Italie).

ment qu'à l'unanimité. Un film n'ayant qu'un partisan aurait droit d'entrée au Festival. Ainsi aurait-on le minimum de chance, non seulement de commettre une injustice, mais de priver le Festival de la représentation d'un aspect de l'art cinématographique, le plus baroque ou le plus hérétique qui soit.

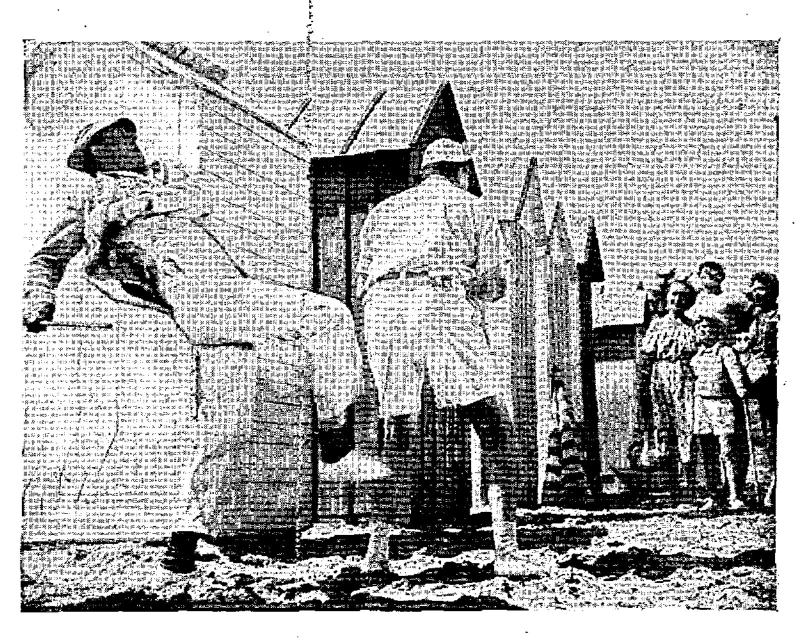
*
**

Ainsi débarrassé de ces films sans intérêt qui l'encombrent et font perdre à tous un temps précieux, le Festival pourrait se consacrer à des activités plus excitantes pour l'esprit. Les deux seules *justifications* profondes de ce genre de manifestation sont d'abord sans doute la possibilité qu'elles offrent d'un panorama de la production cinématographique mondiale, permettant de mieux apprécier qu'en une vue étalée sur l'année certaines évolutions générales, mais aussi de grouper pour quelques jours, en une sorte de libre congrès, des gens de cinéma, créateurs et critiques de tous les points du monde. Certes il n'est pas indispensable d'organiser systématiquement leur rencontre au sein du Festival, les conversations privées, les invitations à déjeuner ou à l'apéritif sont fructueuses. Encore faut-il en avoir le temps. Personnellement (et je crois bien que la même mésaventure est advenue à Doniol-Valcroze) j'ai repoussé de jour en jour les rendez-vous avec les gens que je voulais voir, finalement le Festival s'est terminé sans que je sois parvenu à avoir une entrevue intéressante avec Titina de Filipo, De Sica ou William Wyler. De toutes façons *les rencontres privées ne sont pas* exclusives des conférences de presse organisées. Celles-ci ont plusieurs avantages sérieux : elles

font gagner du temps ; elles peuvent être plus fructueuses qu'une conversation privée en raison de la diversité des questions et dans bien des cas elles facilitent les rapports en fournissant l'interprète quand le cinéaste étranger ne parle pas français. L'an dernier, par exemple, la conférence de presse de Mack Sennett avait été sensationnelle. Or cette année ce sont les vedettes qui ont fait des conférences, certaines étaient du reste intéressantes, mais enfin l'opinion de M. William Wyler sur son travail eut été plus importante que celle de Mlle Leslie Caron. Quelques mots prononcés par De Sica dans le brouhaha d'un cocktail ne peuvent être tenus pour une déclaration substantielle. D'ailleurs ces conférences se tenaient dans une petite salle très incommode, bondée comme le métro dès que le conférencier avait quelque notoriété et où la station debout n'encourageait pas à prolonger le débat. Il manque au Palais du Festival une salle d'une centaine de places assises permettant de discuter aisément avec la personnalité invitée. A défaut de mieux, la petite salle de projection pourrait faire cet office.

Mais il faudrait aussi que la direction fut bien pénétrée de la nécessité et de l'intérêt de ce genre de rencontre. En fait les conférences de presse ont été nombreuses mais elles se divisèrent pour la plupart en deux catégories (1) : celles à l'occasion de films d'intérêt secondaire dont le réalisateur était toujours prêt à commenter abondamment son œuvre à proportion de ses insuffisances et celles des vedettes qui n'avaient guère que l'avantage de nous apprendre qu'un

(1) J'excepte celle du Professeur Chrétien et de André Cauvin, cette dernière grâce à la présence de l'interprète noir du film *Bongolo*. Quant à Walt Disney ce fut surtout une cérémonie de décoration.



Jacques Tati : *Les Vacances de Monsieur Hulot* (France).

acteur pouvait être assez intelligent pour parler en public. Personne ne semble s'être occupé de décider Jacques Tati, William Wyler, Fernandez ou De Sica à tenir une conférence de presse. Ces rencontres *gagneraient du reste à prendre l'allure plus sérieuse d'un cercle* d'étude. Tous ceux qui ont suivi les Festivals de Marienska-Lazné témoignent du haut intérêt des discussions larges et substantielles entre critiques et cinéastes qui tenaient une place importante dans la manifestation.

***

Cette observation n'est qu'un aspect particulier d'une remarque plus générale : le niveau intellectuel du Festival de Cannes, ou disons plutôt son climat, est insuffisant. Sur ce point la comparaison avec Venise lui est très défavorable. Nous écrivions l'an dernier qu'il était normal et souhaitable que la part fût faite dans un Festival à la glorification du cinéma. La présence des vedettes et tout l'apparat qui s'ensuit y contribuent efficacement. Encore faut-il que derrière cette liturgie mondaine l'art qu'on glorifie ne soit pas oublié. Le seul moment où nous ayons senti cette année souffler l'esprit du Cinéma fut la rétrospective Epstein, non pas tant à cause des fragments de films présentés par Henri Langlois que de la ferveur, de la piété des allocutions de Jean Cocteau, Abel Gance, Charles Spaak et Jean Dréville. Personne n'était là que par amour et respect du cinéma, l'art seul était en jeu. Cette petite cérémonie prenait presque figure, au milieu du Festival, d'un culte d'initiés, d'une messe dans les catacombes. On en sortait revivifié comme par un sacrement de communion.

On sait la part de plus en plus grande que tiennent à Venise les rétrospectives (celle de cette année sera consacrée au cinéma français). Elles ne sont pas seulement l'occasion de voir des films anciens, elles contribuent par la perspective historique qu'elles donnent au Festival à une meilleure intelligence critique des films contemporains. Les rétrospectives ne sont pas du reste la seule façon possible d'entourer la compétition proprement dite d'une ambiance intellectuelle ; les expositions de livres et de documents en sont une, il doit y en avoir d'autres. L'exposition organisée par l'I.D.H.E.C. dans le hall du Palais en dépit de quelques documents intéressants était indigne d'un Festival. Osons le dire, Cannes n'a qu'un concurrent sérieux : Venise, avec qui il est maintenant bien établi qu'il peut vivre durablement en bonne intelligence. Mais la comparaison, en dépit de tous les gentlemen's agreement, est inévitable et par là l'émulation. Le Festival de Cannes ne survivrait pas très longtemps, malgré la multiplication des vedettes, à une insuffisance de matière grise.

***

Et ce serait d'autant plus dommage que Cannes conserve sur sa rivale adriatique des avantages sérieux. Celle-ci est irrémédiablement handicapée par la situation géographique de son Palais au bout du Lido, loin de tous les hôtels et surtout de Venise. Les rencontres



Richard Jaekel, Terry Moore et Burt Lancaster dans *Come Back Little Sheba* de Daniel Mann (Etats-Unis).

personnelles y sont rendues compliquées et l'assistance aux séances constitue un inévitable sacrifice d'une promenade à Venise. Au contraire la situation du Palais de Cannes au milieu de la croisette polarise à l'endroit le plus favorable l'activité du Festival ; elle exige la moindre perte de temps et surtout de renoncement au plaisir d'être à Cannes. Il est fâcheux que cet avantage capital n'ait pas été mieux utilisé par l'architecture du Palais qui s'avère absurde et particulièrement cette année où elle a été aggravée par le service de contrôle de la salle. Les dégagements en sont très insuffisants, l'entrée et la sortie aux heures normales d'affluence mettent la patience et les jambes du spectateur à rude épreuve. Veut-on sortir à l'entr'acte fumer une cigarette ou échanger quelques mots ? Si l'on est dans les premières rangées, le temps d'atteindre la porte l'entr'acte est déjà fini. D'ailleurs tant vaut ainsi, car le hall est si exigu en profondeur qu'on y piétine les robes du soir et qu'allumer une cigarette touche à l'imprudence. On a vu des gens robustes s'y trouver mal. Parqués de l'autre côté de la rue, derrière les barrières, entre le trottoir et la mer, les badauds cannois regardent cette vitrine où les jolies femmes sont serrées comme harengs en caque.

Je ne vois malheureusement pas quel remède apporter au mal en dépit du terrain vague qui s'étend derrière le Palais, car l'espace qui lui manque devrait être pris sur la Croisette ce qui est évidemment impossible. Je ne féliciterai pas non plus l'architecte de son balcon, lequel semble avoir été soigneusement calculé pour que les spectateurs de l'orchestre ne puissent pas voir les personnalités groupées aux mezzanines.

Il convient cependant pour être juste de reconnaître que le bâtiment, très mal conçu pour les heures d'affluence, est très agréable en dehors des séances. Harmonieux, utilisant au mieux sa situation au bord de la mer, très clair, il est un lieu de travail, de repos ou de conversation dans lequel on a plaisir à demeurer. A quoi il faut ajouter les qualités techniques de la projection sur un écran d'une surface et d'une luminosité exceptionnelles. Notons aussi que la salle a été conçue (sur les indications de l'Office technique du Cinéma et dès 1949 !) pour recevoir un écran panoramique.

***

Il n'est bon Festival sans scandale !

Je me suis longtemps demandé ce qui, en dehors des bons films et en dépit des jolies femmes, manquait à ce VIe Festival par rapport à ses antécédents. C'était un minimum de désordre. Nul Festival ne fut certainement mieux organisé que celui-ci, plus soigneusement préparé. Peut-être si les films nous en avaient distraits nous en serions-nous moins aperçus, mais l'ennui naquit aussi de l'impression que rien n'arriverait qui excitât nos humeurs. Nous n'avions même plus Poulette et le Commando Lettriste pour mettre du pittoresque dans ce Festival modèle. L'obligation de la tenue de soirée tous les jours, même à l'orchestre, ne fut pas non plus, à mon avis, une mesure heureuse et j'en parle d'autant plus librement que le smoking m'avantage, mais la question n'est pas là ! La stricte obligation de la tenue de soirée consacre de manière assez puérile l'élégance mondaine du Festival. On n'est pas forcément indigne de voir un film de Fernandez ni même de regarder de loin le décolleté de Lollobrigida parce qu'on n'a pas les moyens de se payer un smoking qui ne vous servira qu'en cette occasion. Je dirai même qu'on peut en posséder un et souhaiter ne pas le mettre tous les soirs comme pour aller passer une revue de détail. La véritable élégance, comme la bonne réthorique, doit savoir se moquer de l'élégance. Jean Cocteau donna l'exemple en venant tous les soirs en blouson. Il est vrai que c'était un blouson noir de son invention! je me souviendrai toujours de l'autorité suprême avec laquelle il lança dès le premier soir du Festival de Biarritz, dans le Casino le plus strict de France, la mode de la veste sur les épaules sous le fallacieux alibi d'une morsure de chat ! Il y a dans l'obligation de la tenue de soirée à toutes les places et tous les soirs quelque chose d'humiliant pour ceux à qui la chose est difficile et d'impertinent pour les autres.

Les films aussi durent passer l'habit : interdiction d'avoir une cravate rouge, le langage châtié était de rigueur. Ce Festival fut celui de la censure diplomatique. Le meilleur sans doute des documentaires français (si l'on excepte peut-être *Crin-Blanc*) et sélectionné à l'unanimité s'est vu demander de telles coupures au nom de l'article 5 du règlement, qu'Alain Resnais préféra le retirer. Ce fameux article 5 spécifie en effet que des coupures ou le retrait du film peuvent être demandés si l'une des nations participantes peut se déclarer offensée. C'est en son nom qu'il y a deux ans un film sino-soviétique dut être retiré (par contre le médiocre *Quatre dans une Jeep* passa tout de même). Le Festival de Venise possède une disposition



The Stranger Left No Card (Grande-Bretagne).

analogue : il eut l'an dernier le bon esprit de n'en pas faire usage contre *La P... respectueuse* de Pagliero. Mais cette année, à Cannes, on a censuré jusqu'aux films espagnols. L'inoffensif et charmant *Bienvenu M. Marshall* après les avanies originelles de la censure franquiste a dû subir les excès de zèle de M. E. G. Robinson, offensé dans sa conscience américaine par une allusion au Ku Klux Kan et la vision d'un drapeau américain emporté par la pluie dans le ruisseau.

Bon ! Il faut bien admettre quelques servitudes diplomatiques dans un Festival international. L'existence du fameux article 5 est en son principe justifiée à condition qu'on s'efforce de ne pas l'appliquer. Le danger de l'académisme sur le plan esthétique est déjà un péril suffisant pour qu'on n'y ajoute pas par surcroît cet espèce de rabotage diplomatique dont on a observé cette année des effets alarmants. Les nations participantes doivent admettre la règle d'un jeu qui peut vouloir que le cinéma reflète dans certains cas l'idée que les peuples se font les uns des autres.

*
**

André Malraux terminait sa « Psychologie du Cinéma » par cette phrase qui voulait en dire long : « Par ailleurs le Cinéma est une industrie. » De même pourrait-on ajouter : « Par ailleurs un Festival est une Foire-Exposition. » Ce n'est point par hasard si ses deux Ministères Tuteurs sont ceux des Affaires étrangères et du Commerce et de l'Industrie. Diplomatie et exportation sont ses mamelles. Le lait qui en coule n'est pas forcément celui de l'art cinématographique.



Jennifer Jones et Montgomery Clift dans *Stazione Termini* de Vittorio de Sica (Italie).

Nous, on préfère encore les avantages de Rosanna Podesta ! Il n'est ni de notre propos, ni de notre compétence de critiquer le Festival de Cannes en tant que Foire. Il serait pourtant absurde d'ignorer cet aspect des choses, naïf de le mépriser. On me dit que les transactions commerciales qui se traitent à Cannes sont de plus en plus importantes, qu'elles ne portent pas seulement sur les films en compétition mais encore sur tous ceux qui passent à cette occasion en projection privée dans les salles de la ville. Tant mieux. Il est bien certain que l'importance économique du Festival de Cannes est une garantie plus sûre de son existence que sa portée exclusivement artistique. Nous n'avons pas non plus la puérilité de nier que les intentions commerciales ne puissent éventuellement servir l'art. Un Festival peut prouver que la qualité paye. C'est Venise qui a lancé le Cinéma japonais sur le marché occidental avec *Rashomon*, Cannes qui a fait vendre *Los Olvidados* et à sa suite *Montée au Ciel* et même *Susanna la Perverse*. Avertis par ces exemples, des pays de production jusqu'ici maladroitement commerciale font des efforts pour faire figure honorable : ainsi cette année du Brésil. Le succès de *O Cangaceiro* à Cannes fera certainement bien davantage pour l'exportation d'un cinéma brésilien en progrès que tous les efforts des voyageurs de commerce cinématographique.

Mais si la qualité artistique peut être la conséquence de l'émulation commerciale, le raisonnement et l'expérience prouvent, hélas ! que l'art a le plus souvent à souffrir des intérêts économiques. Il ne faut donc pas se dissimuler le danger que représente la dépendance

de plus en plus grande du Festival de Cannes à l'égard de son aspect mercantile. On s'en aperçoit directement cette année dans le cas de la sélection américaine d'une inégalité scandaleuse et nullement représentative de la production 53. Mais la *République*, par exemple, a préféré réserver son John Ford, *Le Soleil brille pour tout le monde*, au Festival de Berlin, le marché allemand l'intéressant paraît-il davantage ! Hollywood étant assez bien organisée pour faire sa publicité sur un marché conquis de longue date, elle considère au contraire avec méfiance les risques du Palmarès.

La direction du Festival a donc fatalement à tenir compte du point de vue commercial plus ou moins exclusif des participants. Cela la regarde et nous n'avons nullement à l'en blâmer, nous louerons au contraire tous ses efforts pour concilier les exigences de l'industrie avec le pur prestige de l'art. Mais nous soulignerons seulement avec insistance qu'à proportion même de son succès commercial il est d'un intérêt vital pour le Festival de Cannes de multiplier et de fortifier toutes activités intellectuelles désintéressées, de s'assurer, derrière la vitrine nécessairement publicitaire, des rayons bien garnis d'une marchandise qui ne trompe pas. Sous la géographie superficielle de la production récente il lui faut approfondir la géologie du Cinéma. Réduit à la seule présentation des films que les diverses nations participantes veulent bien lui envoyer, le Festival connaîtra forcément des années mauvaises comme celle-ci. Alors nous serons bien heureux d'aller chercher un meilleur breuvage dans ses caves. Bref, ce que nous voulons c'est un Festival à trois dimensions.

André Bazin



Leslie Caron et Mel Ferrer dans *Lili* de Charles Walters (U.S.A.).

Jacques Rivette

GÉNIE DE HOWARD HAWKS



Katharine Hepburn et Howard Hawks.

L'évidence est la marque du génie de Hawks; *Monkey business* est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. La méconnaissance n'a peut-être point d'autres causes.

Films dramatiques et comédies se partagent également son œuvre : ambivalence remarquable ; mais plus remarquable encore la fréquente fusion des deux éléments qui semblent s'affirmer au lieu de se nuire, et s'aiguisent réciproquement. La comédie n'est jamais absente des intrigues les plus dramatiques ; loin de compromettre le sentiment tragique, elle le garde du confort de la fatalité en le maintenant dans un équilibre périlleux, une provocante incertitude qui en accroissent les pouvoirs. Ses bégaiements ne peuvent préserver de la mort le secrétaire de *Scarface* ; le sourire que suscite presque tout au long *Le grand sommeil* est inséparable du pressentiment du péril ; le paroxysme final de *La rivière rouge* où le spectateur ne peut plus retenir la déroute de ses sentiments et s'interroge pour

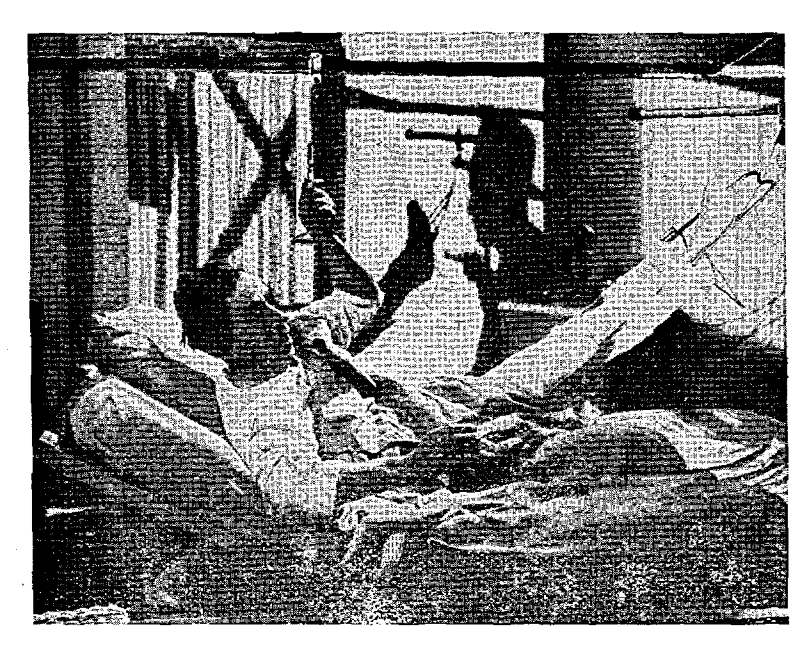
qui prendre parti et s'il doit rire ou s'effrayer, résume un frémissement panique de tous les nerfs, une griserie de vertige sur la corde raide où le pied chancelle sans glisser encore, aussi insupportables que les dénouements de certains rêves.

Et si la comédie donne au tragique son efficacité, elle ne peut d'avantage se dispenser, *non peut-être du tragique* — ne compromettons pas par excès les meilleurs raisonnements —, mais d'un sentiment sévère de l'existence où nulle action ne peut se délier de la trame des responsabilités. Et quelle vision pourrait être plus amère que ce qui nous est ici proposé ? J'avoue donc n'avoir pu m'associer aux rires d'une salle comblée, figé par les péripéties calculées d'une fable qui s'applique à conter, avec une logique allègre, une verve méchante, les étapes fatales de l'abêtissement d'intelligences supérieures.

Ce n'est point le hasard qui nous fait retrouver un cercle de savants semblable à ceux de *Boule de feu* et de *La Chose*. Mais il ne s'agit point tant de soumettre le monde à la vision glaciale et désenchantée du scientifique, que de retracer les accidents d'une même comédie de l'intelligence. Hawks ne se soucie là de satire ni de psychologie ; les sociétés n'importent pas plus à son propos que les sentiments ; aussi indifférent à Capra qu'à Mc Carey, seule le préoccupe l'aventure intellectuelle : qu'il affronte l'ancien et le nouveau, la somme des connaissances du passé et une des formes dégradées de la modernisé (*Ball of Fire, A Song is Born*) ou l'homme et la bête (*Bringing un Baby*), il s'attache au même récit de l'intrusion de l'inhumain ou d'un avatar plus fruste de l'humanité, dans une société hautement civilisée. *La Chose* enfin met bas le masque : aux confins de l'univers, quelques hommes de science sont aux prises avec une créature pis qu'inhumaine, *d'un autre monde ;* et leurs efforts tentent d'abord de la faire entrer dans les cadres logiques du savoir humain.

Mais l'ennemi s'est maintenant glissé en l'homme même : le subtil poison de jouvence, la tentation de la jeunesse dont nous savons depuis longtemps qu'elle n'est pas la ruse la plus subtile du malin — tantôt singe et tantôt basset — lorsqu'une rare intelligence le tient en échec. Et la plus néfaste des illusions, contre laquelle Hawks s'acharne avec un peu de cruauté : l'adolescence, l'enfance sont états barbares dont nous sauve l'éducation; l'enfant se distingue mal du sauvage qu'il imite en ses jeux ; dès que bue la précieuse liqueur, le plus digne vieillard s'absorbe dans l'imitation d'une guenon. On reconnait ici une conception classique de l'homme, qui ne saurait être grand que par acquis et par maturité ; terme de son progrès, sa vieillesse le juge.

Mais pire que l'infantilisme, l'abêtissement, la déchéance — la fascination qu'ils exercent sur l'intelligence même ; le film est l'histoire de cette fascination, mais la propose en même temps au spectateur comme la preuve de son pouvoir. Ainsi la critique se soumet-elle d'abord aux regards qu'elle propose. Les singes, les Indiens, les poissons ne sont plus que les apparences d'une même obsession de l'élémentaire, où se confondent les rythmes sauvages, la douce sottise de Marilyn Monroë, monstre femelle que les ruses des costumiers contraignent à la difformité, ou les élans d'ancienne bacchante de Ginger Rogers, dont le visage marqué se crispe dans l'adolescence. L'euphorie machinale des actions confère à la laideur ou à l'infâme un lyrisme, une densité expressive qui les haussent à l'abstraction ; la fascination s'en empare, joint la *beauté* au souvenir des métamorphoses ; et l'on peut nommer



Scarface de Howard Hawks (1932).

expressionniste l'art avec lequel Cary Grant déforme les gestes jusqu'au signe ; à l'instant où celui-ci se maquille en Indien, comment refuser la mémoire du célèbre plan de *L'Ange bleu* où Jannings contemple dans le miroir son visage avili. Ce n'est point jeu que rapprocher ces récits de déchéances parallèles : souvenons-nous comment les thèmes de la perdition et de la malédiction imposaient jadis au cinéma allemand la même progression rigoureuse de l'aimable à l'odieux.

Du gros plan de la guenon jusqu'au moment où glisse avec naturel la brassière du « petit d'homme », l'esprit est sollicité par un constant vertige de l'impudeur; et *qu'est-ce que le vertige, sinon tout à la fois crainte, condamnation* — et fascination. L'attirance des instincts, l'abandon aux puissances terrestres et primitives, le mal, la laideur, la sottise, tous les masques du démon sont, dans ces comédies où l'âme même est tentée par la bête, joints à l'extrême logique ; la pointe la plus aiguë de l'intelligence s'y retourne contre elle-même. *Allez coucher ailleurs* prend simplement pour sujet l'impossibilité du sommeil jusqu'à l'abrutissement et les pires compromissions.

Mieux que nul autre, Hawks sait que l'art est d'abord d'aller jusqu'au bout, et même de l'infâme, puisque tel est le domaine de la comédie ; jamais il ne redoute les péripéties les plus douteuses, dès qu'il les a laissé pressentir, moins préoccupé de décevoir la bassesse d'esprit du spectateur que de la combler en la dépassant. Tel est le génie de Molière, dont la frénésie logique suscite moins souvent le rire qu'elle ne le glace dans la gorge ; tel celui de Murnau, dont l'admirable *Tartuffe*, la scène célèbre de *Dame Marthe*, plusieurs séquences du *Dernier des hommes* offrent encore les modèles d'un cinéma moliéresque.

Il y a chez Hawks, cinéaste de l'intelligence et de la rigueur, mais ensemble

des forces obscures et des fascinations, un génie germanique qu'attirent les délires méthodiques où s'engendrent infiniment les conséquences, où la continuité joue le rôle de la fatalité ; les héros le retiennent moins par leurs sentiments que par leurs gestes, qu'il poursuit d'une attention passionnée ; il filme des *actions*, en spéculant sur le pouvoir de leurs seules apparences ; que nous importent le spensées de John Wayne marchant vers Montgomery Clift, celles de Bogart pendant un passage à tabac, nous n'avons d'attention que pour la précision de chacun des pas — et le rythme net de la démarche —, de chacun des coups — et l'affaissement progressif du corps meurtri.

Mais Hawks résume en même temps les plus hautes vertus du cinéma américain, le seul qui sache nous proposer une *morale*, dont voici la parfaite incarnation ; admirable synthèse qui contient peut-être le secret de son génie. La fascination qu'il impose n'est point celle de l'idée, mais de l'efficacité ; l'acte nous retient moins par sa beauté que par son action même à l'intérieur de son univers.

Cet art s'impose une honnêteté fondamentale dont témoigne l'emploi du temps et de l'espace ; nul flash-back, nulle ellipse, la continuité est sa règle ; nul personnage ne se déplace que nous ne le suivions, nulle surprise que le héros ne partage avec nous. La place et l'enchaînement de chaque geste ont force de loi, mais de loi biologique qui trouve sa preuve la plus décisive dans la vie de la créature ; chacun des plans possède la beauté efficace d'une nuque ou d'une cheville; leur succession, lisse et rigoureuse, retrouve le rythme des pulsations du sang ; le film entier, corps glorieux, est *animé* d'une respiration souple et profonde.

L'obsession de la continuité ordonne le génie de Hawks ; elle lui dicte



George Raft et Paul Muni dans *Scarface*.



Laureen Bacall et Humphrey Bogart dans *The Big Sleep* d'Howard Hawks (1946).

le sens de la monotonie et l'associe souvent à l'idée de parcours et d'itinéraire (*Air Force, Red River*) ; car voilà un univers homogène où tout est lié, et le sentiment de l'espace à celui du temps ; ainsi dans certains films où la comédie a plus de part (*To Have and Have not, The Big Sleep*) les personnages sont-ils circonscrits entre trois décors où ils tournent vainement. On devine la gravité de chaque déplacement d'un homme que nous ne pouvons abandonner. Que l'on évoque Scarface dont le règne se concentre des villes qu'il dominait à la chambre où il est traqué, les savants que la crainte de la Chose enferme dans leur baraque ; que l'on se souvienne comment les aviateurs cernés au camp par le brouillard s'échappaient parfois vers de hauts plateaux (*Seuls les anges ont des ailes*) comme Bogart vers la mer, hors de l'hôtel où il rôde inutile de la cave à sa chambre (*To Have and Have not*) ; que l'on retrouve l'écho burlesque de ces thèmes dans *Ball of Fire*, où le grammairien s'évade de l'univers clos des bibliothèques vers les périls de la cité, dans *Monkey Business*, où des fugues traduisent les accès de jeunesse (comme *Allez coucher ailleurs* reprenait dans un autre registre les motifs de l'itinéraire) — toujours l'espace exprime le drame ; les variations du décor modèlent la continuité du temps. Les pas du héros tracent les figures de son destin.

La monotonie n'est qu'un masque ; de lentes et profondes maturations se dissimulent, un *progrès* obstiné, des conquêtes faites pied à pied sur le sol et sur soi tout ensemble — jusqu'à un paroxyme. Voici la lassitude considérée comme ressort dramatique : l'exaspération d'hommes qui se sont contenus durant deux heures, ont patiemment condensés sous nos regards la colère, la haine ou l'amour et s'en délivrent brusquement, tels des piles lentement saturées dont l'éclair doit enfin jaillir ; le sang-froid exaspère la chaleur de leur sang ; le calme auquel ils s'appliquent nous contraignent à pressentir leur émoi, à partager le tremblement secret de leurs nerfs et de leur



Humphrey Bogart dans *The Big Sleep.*

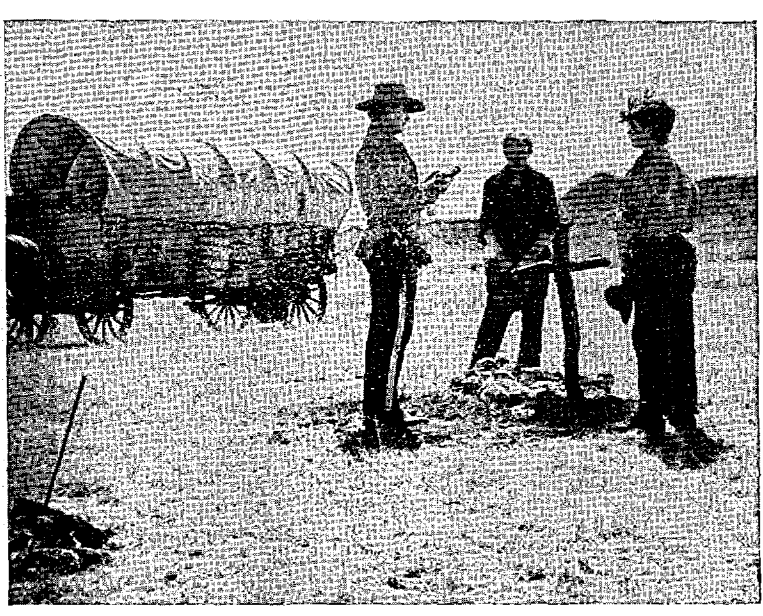
âme — jusqu'à ce que la coupe déborde ; un film de Hawks n'est souvent que l'attente anxieuse de la goutte d'eau.

Les comédies donnent à cette monotonie un autre visage : la répétition y remplace le progrès, comme la rhétorique de Raymond Roussel se substitue à celle de Péguy; les mêmes faits, repris sans cesse, aggravés avec un acharnement maniaque, une patience d'obsédé, tourbillonnent sans pouvoir, comme aspirés par quelque maëlstrom dérisoire.

Quel autre génie, mieux épris de la continuité, saurait plus passionnément s'attacher aux *conséquences* des actes, aux relations qui les unissent ; leurs influences, leurs répulsions, leurs attirances suscitent un univers continu et cohérent, univers newtonien où s'imposent la loi de la gravitation universelle et le sentiment profond de la *gravité* de l'existence. Les gestes de l'homme sont comptés et mesurés par un maître que préoccupent leurs responsabilités.

Le temps de ces films est temps de l'intelligence, mais d'une intelligence artisanale, directement appliquée au monde sensible, et qui recherche l'efficacité suivant l'optique précise d'un métier ou de telle forme de l'activité humaine aux prises avec l'univers, soucieuse de conquêtes ; Marlowe exerce un métier comme le savant et l'aviateur ; et quand Bogart loue son canot, il ne regarde guère la mer, moins préoccupé de la beauté des lames que de ses passagers ; toute rivière est faite pour être passée, tout troupeau pour prospérer et être vendu au plus haut prix. Même séduisantes, même aimées, les femmes doivent aider à l'enquête.

On ne peut évoquer *To Have and Have not* sans revoir aussitôt la lutte avec le poisson qui ouvre le film. La conquête de l'univers ne va point sans conflits, et tel est le milieu naturel des héros de Hawks : combats à bras le corps, luttes chaleureuses, quelle étreinte plus étroite souhaiter avec un autre être ? Ainsi s'aiment-ils même dans une perpétuelle opposition, un duel acharné dont l'incessant *péril* les grise de l'évidence de leur sang (*Big Sleep,*



Red River d'Howard Hawks (1949).

Red River). De la lutte naît l'estime : l'admirable mot où sont contenues à la fois la connaissance, l'appréciation et la sympathie; l'adversaire devient partenaire. Mais quel dégoût s'il faut combattre un ennemi qui la refuse ; Marlowe, saisi d'une soudaine âpreté, précipite les événements et se presse d'en finir.

La maturité sied à ces hommes réfléchis, héros d'un univers adulte, souvent presque exclusivement viril, dont le tragique est le récit des rapports intérieurs — mais le comique, l'intrusion et la confrontation d'éléments étrangers, ou la substitution de mécanismes au libre arbitre, à la décision volontaire où l'homme s'exprime et s'affirme en son acte comme en une création.

Je ne voudrais sembler louer ici un génie étranger à son temps ; mais l'évidence de ses liens avec notre siècle me dispense de tout retard, et j'aimerai davantage faire entrevoir comment, s'il s'attache parfois à la peinture du dérisoire ou de l'absurde, Hawks s'applique d'abord à rendre un sens et le goût de vivre à ces fantômes et les douer d'une insolite grandeur, de quelque noblesse longtemps secrète ; comment il donne à la sensibilité moderne une conscience classique. *La rivière rouge, Seuls les anges ont des ailes* ne réclament d'autre parenté que celle de Corneille ; l'ambiguïté, la complexité sont les privilèges des plus nobles sentiments, que d'aucuns croient encore monotones, alors que sont vite épuisés les instincts, les barbaries, les mobiles des âmes basses ; — pourquoi les *romans modernes* sont ennuyeux.

Comment pourrais-je enfin m'empêcher d'évoquer ces introductions admirables où le héros s'installe dans sa durée avec une fluide plénitude. Nul préliminaire, nul artifice d'exposition ; une porte s'ouvre, le voilà dès le premier plan, la conversation s'engage et nous familiarise paisiblement avec son rythme personnel ; dès cet instant où nous l'avons surpris, comment le pourrions-nous quitter, compagnons de son voyage, tout au long de son déroulement, aussi sûr et régulier que celui de la pellicule dans le projecteur. Temps d'une marche aussi souple et constante que celle des montagnards qui

partent du pas mesuré qu'ils conserveront dans les sentiers les plus rudes, au terme des plus longues étapes.

Ainsi sommes-nous assurés dès les premières pulsations que ceux-ci non plus n'abandonneront pas, mais tiendront *à l'excès* toutes leurs promesses ; ils ne sont point de la race des lâches ni des indécis; rien ne peut en effet s'opposer à l'admirable obstination, à l'entêtement des héros de Hawks ; une fois en route, ils iront jusqu'au bout d'eux-mêmes et de ce qu'ils se sont promis, qu'importent les conséquences, par une forme extrême de la logique ; il faut terminer ce qui est entrepris; que leur chant d'avoir été souvent entraîné d'abord contre leurs désirs : en poursuivant, en achevant, ils prouveront leur liberté et l'honneur d'être homme. La logique n'est point pour eux quelque froide faculté intellectuelle, mais la cohérence du corps, l'accord et la continuité de ses actes, la fidélité à soi-même. La puissance de la volonté assure l'unité de l'esprit et de l'homme, noués sur ce qui les justifie et leur donne le sens le plus haut.

S'il est vrai que la fascination naît des extrêmes et de tout ce qui ose l'excès, lorsque la démesure se nomme aussi grandeur, — on suppose qu'elle ne dédaigne point ces forces en marche, qui joignent à la précision intellectuelle des puissances abstraites les prestiges élémentaires des grands élans terrestres, aux équations les orages, et sont affirmations vivantes — tout film de Hawks n'offre d'abord à la beauté que cette affirmation tranquille et sûre, sans retour ni remords. Il prouve le mouvement en marchant, l'existence en respirant. Ce qui est, est.

JACQUES RIVETTE



Cary Grant, Marilyn Monroe et Charles Coburn dans *Monkey Business* d'Howard Hawks (1952).

André Martin

SERGE PROKOFIEFF



LA MUSIQUE
rencontre le cinéma

Pour tous ceux que touchait la musique de Serge Prokofieff sa récente disparition est un deuil cruel. L'œuvre qu'il laisse, le classe comme l'un des premiers compositeurs de notre temps. Célèbre, universellement connu, Prokofieff n'en est cependant pas plus facile à apprécier. La richesse et la complexité de ses compositions ne sont pas mises en cause, mais plutôt la prudence des Associations Symphoniques, du Disque et de la Radio, qui en ne diffusant que « *Pierre et le Loup* », *la* « *Symphonie Classique* » et la marche de « *L'Amour des Trois Oranges* » ne permettaient pas de le connaître (si ce n'est dans la mesure où l'on peut prétendre à une connaissance de Lulli, parce que l'on chante couramment « *Au Clair de la Lune* ».) Pour avoir une idée vivante des compositions de Prokofieff, il fallait être un mélomane curieux, fouilleur émérite de partitions ; ou bien avoir vécu au moment

de son séjour parisien, et assisté aux concerts du « *Triton* ». La mort de ce grand musicien, et son entrée dans l'immortalité va arrêter ce gaspillage. En lui redonnant une vraie place, la postérité va permettre à son œuvre de circuler. Aux milieux des éloges et des commentaires les disques et les concerts faciliteront les accès.

Mais si en mourant, cinéastes, poètes, musiciens emportaient toutes traces de leurs œuvres, jusqu'au moindre enregistrement, jusqu'à la plus petite édition, leur disparition deviendrait plus terrible. Pour cela, la mort de Prokofieff est une épreuve beaucoup plus dure pour le Cinéma que pour la Musique. A côté des 6 opéras, 7 ballets, 7 symphonies, 4 cantates, concerti, ouvertures et sonates promis aux mélomanes en veine de découvertes posthumes, l'art du film qui manque tellement de vraie musique doit se contenter de quelques partitions : *Le Lieutenant Kijé*, *Alexandre Nevsky*, et *Ivan le Terrible*. Pour la première fois, la « big music », celle qui va de Haydn à Debussy rencontre le cinéma et prend la place de ritournelle passe-partout. Ces quelques partitions où abondent les valeurs exemplaires et transmissibles ne cesseront d'être interrogées et suivies. Mais Prokofieff n'en écrira pas une de plus.

Toutes ses années d'apprentissage, sa carrière occidentale ont progressivement révélé un pianiste, un chef d'orchestre prodigieux, ainsi qu'un compositeur actif produisant la plus classique succession de concerti, sonates, quatuors et symphonies. Il faut attendre 1932, et son retour en Russie pour qu'il travaille pour le cinéma. Aussitôt débarqué, il entreprend une partition de film. Sa première composition soviétique est donc, en 1933, la musique d'une réalisation de A. Feinzimmer, *Le Lieutenant Kijé*. Le sujet du film, tiré d'une nouvelle de J. Tinianov repose sur une anecdote célèbre, selon laquelle le Tzar Paul Ier, ayant mal lu le rapport de son aide de camp, se met à croire à l'existence d'un officier imaginaire, sans qu'aucun courtisan n'ose le détromper. De nombreux quiproquos et péripéties comiques s'ensuivent.

Un an après, Prokofieff tirait de la musique qui accompagnait les aventures de ce lieutenant fantôme, une Suite Symphonique Op. 60 « *Le Lieutenant Kijé* », en remaniant complètement l'orchestration. Cette Suite a été plusieurs fois enregistrée. Elle comprend cinq morceaux *La Naissance de Kijé* — *Romance* — *Le Mariage de Kijé* — *Troïka* — *L'Enterrement de Kijé* — et trace un tableau musical du Saint-Pétersbourg du Tsar Paul Ier, tyran qui affectionnait particulièrement les parades ridicules et le cérémonial « à la prussienne ».

Dès son arrivée en Russie, Prokofieff comblé d'honneur et de prévenance dût quand même se situer par rapport à l'esthétique officielle. Il nous explique lui-même que « *Le Lieutenant Kijé* » est écrit dans un style « légèrement sérieux, ou sérieusement léger », c'est-à-dire qui n'exige pas de l'auditeur des connaissances particulières. A côté de cette musique « légère », et malgré plusieurs « autocritiques » Prokofieff ne cessera d'écrire des symphonies et des quatuors s'adressant aux « spécialistes ». Dans cette Suite où le piano, la harpe, le triangle se dissipent, certains passages évoquent la belle maîtrise de Ketelbey et de ses nombreux « Marché Persan ». Mais la force juvénile du meilleur Prokofieff l'emporte sur les petites astuces pour orchestre de genre.

Après *Le Lieutenant Kijé* Prokofieff ne participe pas à d'autres films

jusqu'en 1938, année où il compose la musique de l'*Alexandre Nevsky* de S. M. Eisenstein. Le goût que Prokofieff portait aux sujets historiques et qu'il a manifesté dans ses opéras, l'amour profond qu'il ressentait pour son pays devaient faire de cette partition un des couronnements de son œuvre. Mais il fallait que le metteur en scène soit Eisenstein, l'un des rares réalisateurs capables de donner à la musique, les droits qu'elle a sur l'image, pour que Prokofieff réussisse une œuvre sans équivalent.

En 1939, le compositeur réduisant quelques développements et resserrant l'orchestration tirait de la partition du film une Cantate Op. 78 « Alexandre Nevsky », paroles de Lugovskoi et Serge Prokofieff, comportant 7 parties se rapportant aux différentes ambiances et chœurs qui accompagnaient le film.

1. La Russie sous le joug mongol.
2. Chant sur Alexandre Nevsky. Chœurs : « Cela se passa sur la Neva.
3. Les Croisés de Pskov. Chœurs : Peregrinus expectavis podes meos in cymblis ».
4. Chœur : « Debout les Russes ».
5. La Bataille sur les glaces.
6. Champs de Mort (Soprano solo).
7. Entrée d'Alexandre dans Pskov. Chœur : « Gloire à Nevsky et à la Russie.

Cette partition a eu en U. R. S. S. tellement de succès que les chœurs de la Cantate furent mis au répertoire des Chants et Danses du Drapeau Rouge, transposés pour les harmonies militaires. La Radio Soviétique retransmet « Debout les Russes » à côté des hymnes patriotiques. Cette éclatante accessibilité n'est qu'une qualité supplémentaire de cette musique qui ne se prive d'aucune hardiesse polyphonique et rythmique.

Le bombardement de Moscou s'intensifiant, en 1942 Prokofieff se réfugie en Géorgie pour enfin s'établir en Asie Centrale à Alma-Ata où a été évacuée la cinématographie d'Etat. Il retrouve là Eisenstein travaillant à un *Ivan le Terrible* qu'il préparait déjà depuis un an. A nouveau Prokofieff et Eisenstein collaborent en 1943. Mais les conditions de travail ne sont plus celles de *Nevsky*. Le film sera achevé à Moscou. La partition musicalement remarquable l'est moins du point de vue cinématographique. Le retour de la grande montée grave du thème principal se passe avec la sérénité mécanique d'un pick-up, qui, à la demande, moudrait indéfiniment le même disque. Enfin avec son inconscience habituelle le doublage a remplacé par un accent ménilmuchois-conservatoire la déclamation lyrique et les dialogues infra-musicaux voulus par Prokofieff et Eisenstein, ne laissant subsister que les outrances et les stylisations attirantes de l'image, ainsi que les grimaces précises mais inexpliquées de l'interprétation. Serge Prokofieff n'a pas tiré de cantate d'*Ivan le Terrible*. Devenu l'un des directeurs musicaux des productions Moscou-Film à Alma-Ata il participe également à quelques réalisations : *Lermontov, Tania, Notovsky* que nous ne verrons jamais, avant de revenir. cette fois définitivement à la musique sans image.

Heureusement, ceux que les rapports du Cinéma et de la Musique préoccupent n'ont pas à s'en tenir aux seules partitions que Prokofieff a composées pour l'écran. Toute sa musique, en répondant aux exigences précises de l'art du film, annonce une musique de cinéma contagieuse et vitale, qui pour



Alexandre Nevsky de S.M. Eisenstein. Image, paroles et musique.



côtoyer sans honte l'authenticité et la diversité accueillante des images, sans devenir un simple bruitage soumis au solfège, doit abandonner les vieilles limites tracées par l'utilisation de la musique *dans les Cours ou Concerts*, et découvrir de nouvelles formes.

C'est d'abord par ses qualités matérielles, que la musique de Prokofieff est « cinématographique ». Envisager cette œuvre seulement pour sa valeur sonore et sa richesse orchestrale est évidemment employer un bien petit bout de lorgnette pour observer un grand musicien. Mais les brutales acquisitions de Prokofieff, dans le domaine de l'instrumentation et de l'orchestration intéressent la musique de film. Ces vacarmes rigoureux devraient réveiller tous les musiciens capables seulement de souligner avec leur musique les incidents matériels, et tous les metteurs en scène à qui cet échantillon prodigieux, cette harmonieuse foire-exposition de timbres et sonorités nouvelles devraient donner des exigences. La bonne tradition de la musique incidentale se meurt. A Hollywood des syndicats d'orchestrateurs illustrent des partitions écrites *au mètre* avec un badigeon Tchaïkowski-Debussy qui laissent le spectateur difficile, sans espoir.

Avec l'intrépidité des Glinka et Rimsky-Korsakoff, Prokofieff n'a pas dédaigné les bruits et les sonorités étonnantes. En fabriquant avec attention des glou-glou, boum, danses d'ours, sonneries et fanfares, en réveillant des mouvements qui faisaient les beaux jours de la musique incidentale au temps du cinéma muet : allegro feroce, tempestuoso; il a répondu à la mission décorative, affective et imaginative de la *musique dramatique*.

Dans « Nevsky », pour l'occupation de Pskov par les Croisés Teutons, Prokofieff combine des accords sordides, des tenues lugubres qu'il aggrave encore par un balancement convulsif et asthmatique des basses. Cet orchestre barbare se rattache directement au Prokofieff de la « Suite Scythe » écrite en 1914. Aux mélodies défigurées, à la polyphonie âpre qui accompagne les chevaliers Teutons s'oppose la clarté des thèmes russes, pour lesquels l'orchestre riche une fois pour toutes, sonne avec un élan inouï, prenant appui sur des arpèges qui ébranlent tous les pupitres. L'orchestration de Prokofieff est aussi un modèle de popyphonie enregistrable, aussi bien dans les petites formations équilibrées et efficaces, que dans les gros effectifs qui ne s'empâtent et ne se télescopent jamais.

Mais tout le monde n'aimant pas la couleur, on peut trouver que cela fai beaucoup *de pittoresque pour peu de musique*. Il *est faux* de considérer le Cinéma, qui peut devenir pour la musique un hôte et une école exceptionnelle, comme le paradis de la musique descriptive et imitative. Le cinéma n'a pas à retenir seulement de l'œuvre de Prokofieff les scherzos démoniaques et les galops fantastiques. L'auteur de la « Symphonie Classique » que Haydn se désavouerait pas, et que beaucoup avouent préférer à celles de Haydn, apporte au cinéma une énergie et une vitalité musicale qui lui convient, et qui lui manque. Parce qu'il se place dans la perspective *du concret*, et déplace le poids réel des objets qu'il anime ; le cinéma ignore plus que tous les autres arts les facilités et les artifices du style. Plus que pour la littérature, la peinture et la musique, les talents cinématographiques doivent être corpulents et musclés, adroits et organisés, capables de dépenses psychiques et nerveuses pour mieux palier aux inconvénients multiples du réel, qu'ils transforment. Ces aptitudes de déménageur esthétique, deviennent nécessaires

dans la musique qui accompagne les images de cinéma. Le poète Maïakovsky réclame dans son « Ordre du Jour » une telle musique :

« Sortez dehors le piano
« Et un tambour à la fenêtre
« Oui, un tambour.
« Pianotez au piano
« Et que ça fasse du bruit.

Ces préoccupations sont classiques par excellence. Haydn n'aurait pas mieux dit. Mais il serait trop long, et d'inutile polémique, d'expliquer aux mélomanes que tant qu'ils se délecteront de musiques conçues pour charmer des margraves, des princes, ou des archiducs et des militaires ; tant qu'ils se précipiteront à tous les récitals Chopin, ils n'auront pas grand'chose à faire à la fenêtre, et continueront à vivre sur des enthousiasmes insuffisants et des rêveries de concert, mal assurées.

Les qualités dominantes de Prokofieff ne sont pas celles du bizarre et du fantastique, mais des qualités très classiques ; la force, la clarté et l'énergie. Pour le « Concerto en ré b mineur » des critiques particulièrement outragés parlèrent de « foot-ballisme » en ne croyant pas si bien dire. Prokofieff a toujours eu la passion du sport et de la culture physique. Mais il faut savoir couramment distinguer la santé de l'anémie, la force de la mollesse pour saisir dans la brutalité apparente des compositions de Prokofieff la beauté athlétique qu'elles recèlent. Plus qu'au football c'est à la précision dansante d'un joueur de basket inégalé qu'il fait penser. Les modulations inattendues, les emprunts énergiques, les exagérations poétiques dont il parsème ses développements ont la grâce joyeuse et efficace des feintes d'un joueur qui protège la balle.

Prokofieff ne « dribble » d'ailleurs pas constamment avec la tonalité. Il peut s'installer, sans moduler, dans le diatonisme le plus clair et le plus simple sans rien perdre de sa puissance. Le Pas de Deux de « Cendrillon » est construit sur un accord parfait. Le fifre qui ouvre la Suite du « Lieutenant Kijé », la Gavotte de la « Symphonie Classique » ne font qu'arpenter les 7 notes de la gamme. La musique de Prokofieff n'a pas les vertigineux attraits de celle qui sort des usines serielles, où maniaques et spécialistes sortent de leurs laboratoires d'innombrables et aventureux sous-produits de tous les demis et quarts de tons. Pour Prokofieff l'aventure et l'expérience musicale passe après l'exercice pur et naturel de la musique. Sans être un aussi grand inventeur de formes que Beethoven ou Strawinsky, la force et l'agilité spontanée qu'il apporte n'est pas moins précieuse que la richesse rythmique du « Sacre », ou des œuvres de Bartok.

Ceux qui pensent trouver plus dans les livres de cinéma que sur les écrans ont suivis toutes les géniales et inutiles correspondances énumérées dans le « Film Sense » d'Eisenstein, qui n'a jamais pu se passer de théorifier. Les plus belles pages de cet étonnant ouvrage sont certainement celles où il décrit sa collaboration avec Prokofieff et raconte comment se sont réciproquement déterminées images et partitions. Certaines fiches filmographiques éditées à l'intention des Ciné-Clubs n'ont pas manqué de dégager de ces aveux, des principes de création. Pour atteindre le plein-cinéma Eisenstein et Prokofieff procéderaient de trois façons :

1° en créant les images d'après une musique composée auparavant;



Alexandre Nevsky. Les images ont inventé la musique : Prokofieff n'a trouvé la sonorité du petit orchestre de bataille que lorsque Eisenstein a tourné la scène pour montrer *exactement* ce qu'il voulait.



2° en créant la musique d'après les images composées auparavant;
3° en réalisant tout ensemble sans ordre distinct.

Le secret ne réside pas dans ces recettes insuffisantes, mais dans la façon de toucher les choses.

Véritable défi aux lois décourageantes de la fatigabilité, la musique de Prokofieff vit, agit, et actionne tous les éléments. Le mouvement qu'elle atteint est celui-là même de la chaleur et de la vie, celui du Cinéma, lourd de toutes ses images et de toute une vie recomposée si dure à réanimer. Là où le bruit ne peut que s'amplifier jusqu'à casser les oreilles, là où la musique à recette ne peut que serrer un peu le cœur, celle de Prokofieff avec son athlétique pouvoir de développement actionne les faits, déménage les objets qu'elle évoque : elle conduit. Walt Disney avait bien senti ce pouvoir moteur, en prenant pour son *Make Mine Music* réalisé en 1946, le célèbre « Pierre et le Loup », sûr d'y trouver, non seulement un conte musical très coloré, mais aussi les solides cadences convaincantes, indispensables à sa gloire. Le don agile qui porte Prokofieff vers tout ce qui touche au chant et au jeu, semble manquer de sérieux. Mais Yves Baudrier aime répéter que c'est dans les films de Tarzan que l'on trouve du grandiose et faux Wagner, tandis que Jaubert se contente de petites chansons populaires, que son style rend inoubliables. De même Debussy pour « Pélléas » notamment utilise des mélismes que Massenet n'aurait pas osé proposer à sa clientèle.

Avec une franchise de mazurka, la musique de Prokofieff souligne les facultés naturelles de la musique, qu'un jeu de sons fondamentaux et un catalogue de timbres classiques ne peuvent employer pleinement. L'expérience musicale tend instinctivement vers de plus larges conceptions du contrepoint et de l'harmonie. Le temps « musical » du cinéma facilite, invite à l'intégration non seulement des sons concrets, mais aussi des images, des plans, et même des séquences ou des situations entières qui peuvent révéler de nouvelles possibilités harmoniques ou contrapuntiques. Au bout de ces recherches se trouvent les terres promises du « synchronisme interne » qu'invoquaient les mémoires élémentaires et prophétiques d'Eisenstein.

N'ayant aucune tradition musicale, les Russes ont dû s'en forger une. C'est pour cela, qu'insatiable, leur musique, de Glinka à Moussorgsky ne refuse rien, accueillant aussi bien les cris des marchés que les cloches du Kremlin. De même dans la participation de *Nevsky*, les hennissements de chevaux et les cloches de Pskov deviennent ponctuation, articulation musicale. Ainsi se trouvent révisées les différentes vocations de l'oreille et de l'œil, ainsi que les partages traditionnels et trop nettement limités qui les spécialisent au service du temps, de l'espace ou de la perspective.

Jusqu'à présent les metteurs en scène, même les meilleurs, ont surtout préféré des musiciens dociles, c'est-à-dire inexistants. Pour vivre, des compositeurs de valeur ont appris à imiter cette triste qualité. Ce qu'un metteur en scène de grand et mince talent, comme René Clair a su tirer du robuste Roman Vlad pour la *Beauté du Diable* illustre cette régression presque fatale de la musique dans tous les films. Pourtant l'exemple de Georges Auric, Maurice Thiriet, Yves Baudrier et Guy Bernard en France, de Vaclav Trojan, Rudolph Kubin en Tchécoslovaquie, de Maurice Blackburn au Canada, de Gian Carlo Mennoti qui non seulement a le sang-froid de mettre en film des gens qui chantent, mais encore de réussir une œuvre cinématographique nous rapproche d'une ère de meilleurs rapports entre le Cinéma et la Musique. On ne peut

s'empêcher de penser, que l'ange de la postérité peut maintenant venir pour Serge Prokofieff. Bientôt cinéma et musique vont se reconnaître. L'élément non-visuel des films va quitter le plan subsidiaire où un manque total de logique prophétique l'avait relégué. Films et Revues de Cinéma lui donneront sa place, celle que lui accorde tout visage de citoyen normalement constitué, où l'oreille et l'œil, égaux dans l'ordre du possible, se trouvent, à quelques millimètres près, au même rang.

André Martin

Enregistrements

Deux enregistrements 33 tours de la Suite Op. 60 : « Le Lieutenant Kijé », Américain : Capitol P 8149, avec l'Orchestre National Français sous la direction de Roger Désormière.

(Avec La Suite des Trois Oranges).

En France : Ducretet LPG 8486. Dirigé par Hermann Scherschen et l'Orchestre de Vienne.

(Avec la « Suite Scythe »).

Cantate Op. 78 « Alexandre Nevsky ».

Un enregistrement Columbia 78 tours automatique LX 8547 à 8555 par l'Orchestre de Philadelphie, dirigé par Eugène Ormandy. Soliste Jennie Tourel, avec les Chœurs de Westminster dirigé par John Finley Williamson.

Réédité en 33 tours Columbia ML 4247.

Les partitions du « Lieutenant Kijé » et de « Pierre et le Loup » sont éditées, pour la France en partition de poche de la collection Boosey et Hakwes. Celle d' « Alexandre Nevsky » éditée par la même maison à Londres dans la Collection Anglo-Soviet Music press » n'est distribuée qu'en Angleterre et aux Etats-Unis, l'œuvre et le matériel d'orchestre appartenant pour la France, aux Editions Chants du Monde qui nous ont permis de citer quelques passages de la partition, ce dont nous les remercions.



Jacques Doniol-Valcroze

FEUILLETS SOVIÉTIQUES

II

UN ENTRETIEN OFFICIEL

J'ai déjà dit (1) que notre premier contact à Moscou avec le cinéma soviétique fut le « Stéréokino ». Deux jours plus tard, pendant que Magnan dormait et que Jaeger faisait de la correspondance, j'assistai, seul avec notre interprète Macha, dans la salle de projection privée de la Voks (2), à la projection de *Prgewalsky* le dernier film de Serge Youtkevitch. C'est le récit de la vie d'un explorateur russe du siècle dernier. Malgré quelques longueurs en « intérieurs » et quelques naïvetés dans l'énoncé des problèmes asiatiques le film est bon et témoigne de la très vive qualité du Sovcolor. Youtkevitch a refait une partie des voyages de Prgewalsky pour tourner son film et le mariage du document à l'intrigue est bien réussi. Une très belle séquence mérite d'être mentionnée à part : celle du théâtre chinois, éclatante de couleurs acides et de sonorités bizarres. C'est le même jour en fin d'après-midi que nous eûmes notre première rencontre *officielle* avec des cinéastes soviétique. Je souligne à dessein le mot « officiel ». Cet entretien en effet avait été organisé spécialement pour nous et se déroula autour d'un tapis vert dans une des grandes salles de la Voks. De bout en bout et de part et d'autre le ton fut assez froid et menaça une ou deux fois de tourner à l'aigre. Ce fut d'ailleurs la seule rencontre de notre séjour à être ainsi guindée. Un climat beaucoup plus chaleureux et réellement amical caractérisa par la suite tous nos autres entretiens, y compris celui, en fin de séjour avec des représentants du théâtre, de la musique et du ballet où la discussion fut pourtant des plus animées et des plus contradictoires. Quand je repense à la bonne humeur et aux affectueux débordements de nos rapports ultérieurs

(1) Voir notre n° 22, avril 1953.

(2) Service des Relations Culturelles avec l'étranger dont nous étions les invités.

avec Poudovkine, Alexandrov, Youtkévitch, Tchaourélli, Raizman, aux confidences d'Erhrembourg, aux gentillesses d'Orlova sans même parler de l'accueil enthousiaste que l'on nous fit en Géorgie, j'ai peine à croire que cet entretien fasse partie du même séjour. Le fait que chacun était encore sur ses gardes, la personnalité assez froide et impénétrable de Guérasimov qui présidait, l'attitude parfois provocante de Magnan plus irrité par les silences approbateurs de Jaeger que par les réponses de nos interlocuteurs, expliquent sans doute la réserve et la gêne qui planèrent sur cette réunion (1).

Autour de ce tapis vert où l'on nous invita à boire du thé, à déguster des petits gâteaux et à croquer des pommes, il y avait outre Guérasimov, le réalisateur de Youli Raizman (2), le vice-ministre du cinéma Simenov, le directeur de l'exportation des films Zimine et cinq scénaristes dont une femme qui nous témoigna avec persévérance une absence totale de sympathie.

Guérasimov nous entretint d'abord de l'organisation de la corporation des scénaristes, de leurs méthodes de travail, de leur recrutement chez les écrivains et les spécialistes formés à l'Institut du Cinéma, des chiffres de la production, des plans thématiques discutés en commun avec l'Union des écrivains soviétiques et le Club des Travailleurs du cinéma et des critères du « Réalisme Socialiste » dont il nous indiqua que les premières bases définitives avaient été posées par Gorki au Congrès des Ecrivains Soviétiques de 1934.

« Réalisme socialiste » ! Le grand mot était lâché. Magnan en profita immédiatement pour dire qu'il lui semblait qu'en « son » saint nom on prenait pas mal de libertés et cita en exemple la représentation d'*Anna Karénine* au Théâtre d'Art à laquelle nous avions assisté et dans laquelle le personnage d'Anna s'efface complètement derrière celui de son mari. Guérasimov répondit qu'il en était ainsi parce que Karénine était l'élément le plus intéressant de la pièce, celui qui traduisait le mieux les problèmes sociaux de l'époque, que Tolstoï était loin d'être indiscutable mais que son apport était important et pouvait être qualifié de « réalisme critique » et il nous cita ce mot de Lénine : « Grâce à ce Comte Tolstoï nous avons mieux connu nos paysans ». Magnan demanda alors en quoi les sujets ou les livrets de certains opéras historiques ou de certains ballets romantiques, tels que ceux que nous avions vu au Bolchoï Théâtre de Moscou, faisaient partie du réalisme socialiste. La réponse fut embarrassée ou du moins pour ma part je n'y

(1) Il faut dire aussi que l'arrivée quelques jours plus tard d'Alexandre Kamenka et de Georges Sadoul facilitèrent bien des choses : Kamenka parlant russe neutralisait l'impersonnel truchement de nos interprètes — pourtant on ne peut plus dévoués mais pas au fait des questions de cinéma ; Sadoul, très estimé en U.R.S.S., faisait plus le « poids » que nous.

(2) Cet excellent metteur en scène nous joua à cette occasion un tour fort plaisant. Comme il ne s'adressait à nous que par le truchement des interprètes et se faisait traduire nos paroles nous ne nous rendîmes pas compte qu'il comprenait parfaitement le français, ce dont nul ne nous avait prévenu. Magnan et moi qui étions assis côte à côte juste en face de lui ne nous gênâmes donc nullement pour échanger à haute voix quelques propos, dont certains à son égard, à peine polis. Quelques jours plus tard nous rencontrâmes de nouveau Raizman qui vint à nous l'œil malicieux et nous parla dans un excellent français. De part et d'autre chacun fut beau joueur et ce « gag » inattendu ne nous empêcha pas d'entretenir par la suite d'excellents rapports.

compris pas grand'chose : il y fut question d' « importance historique relative », de « développement dynamique », de « l'importance d'étape des sujets ».

J'évoquai alors la question du conflit des scénaristes en mentionnant l'article de Philippe Sabant sur « la crise du scénario en U.R.S.S. » publiés dans ces CAHIERS. Le dialogue se déroula alors de la façon suivante.

GUÉRASIMOV : Il est inexact de parler d'une crise. Il y a un problème qui n'est pas nouveau et qui est l'objet de discussion annuelle à chaque établissement ou modification du plan thématique.

MOI : Mais cette année la discussion n'a-t-elle pas été plus vive que de coutume ?

GUÉRASIMOV : Pas plus qu'il y a deux ans. Je vous demande de tenir compte de ceci : notre pays a connu de grandes difficultés pendant et après la guerre. Il a fallu d'abord reconstruire, redonner au peuple une vie normale. Ce n'est qu'à partir de 1947-48 que l'on a pu repenser à l'art sous un angle nouveau : celui de la paix. La discussion inaugurée à cette époque se poursuit toujours. Il n'y a rien d'extraordinaire à ce que des erreurs aient été commises contre lesquelles nous luttons par le principe de l'autocritique. Si vous étudiez l'art soviétique actuel vous y verrez la part importante et fructueuse qu'y joue partout l'autocritique basée sur le marxisme. Partout « le nouveau combat le vieux » (*sic*).

MOI : Mais pourquoi cette année a-t-on parlé précisément de crise ? Il y a eu des critiques officielles de la part du gouvernement à l'égard du cinéma de la part, non seulement du Maréchal Staline, mais également du camarade Malenkov dans le rapport qu'il vient de présenter (1) au XIXe congrès du Parti communiste sur l'activité du comité central.

GUÉRASIMOV (*Très froid*) : C'est exact, Les problèmes que nous avons à résoudre sont plus compliqués qu'il y a deux ans. Aucune période n'a jamais vu autant de scénarios proposés, mais les spectateurs et nous-mêmes sommes devenus beaucoup plus exigeants.

MAGNAN (*sourire en coin*) : Je ne comprends pas, pour ma part, qu'il y ait un problème de « direction » des scénarios... mais, précisément, quel est exactement votre problème ?

GUÉRASIMOV : Le centre de la discussion est : trouver une forme d'expression qui permette de montrer sans artifice un conflit tragique. Mais ce but n'est pas nouveau, c'est pourquoi il s'agit d'un développement et non d'une crise. L'année prochaine nous espérons déjà récolter les fruits de cette discussion. Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que notre attention est retenue par la notion de « conflit dramatique », car dans le monde existe partout un conflit de base entre deux camps : celui de la paix et celui des adversaires de la paix.

MAGNAN : Mais voyons... cherchez-vous à exprimer des conflits entre des idées ou des personnes ?

RAIZMAN : En Occident on est beaucoup plus porté que nous à faire cette différence. Nous pensons ici que chaque conflit de personnes correspond à un conflit d'idées.

---

(1) Nous étions fin octobre et le rapport de Malenkov est du 5 octobre.

MAGNAN : Prenons un exemple précis : un homme et une femme s'aiment. Ils n'ont pas les mêmes idées sur l'Art. Est-ce un « conflit dramatique » ?

GUÉRASIMOV : Certainement.

MOI : Le désir de ne jamais « décoller » de la préoccupation sociale, d'être entendu du plus grand nombre et de façon édifiante, ne vous conduit-il pas à trop abstraire vos personnages, à en faire plus des symboles que des êtres de chair et de sang ?

UN SCÉNARISTE (*dont je m'excuse de n'avoir pas retenu le nom*). Notre public nous a en effet reproché de n'avoir pas porté assez d'attention à l'individu. On nous accuse (dans notre littérature aussi bien que dans notre cinéma) de ne pas montrer les sentiments individuels et les réactions intimes de nos ouvriers, de nos paysans, de nos ingénieurs... le camarade Staline et d'autres de nos dirigeants ont souligné cela.

MAGNAN : C'est exactement ma critique.

GUÉRASIMOV : Nous l'acceptons volontiers... à condition que cette reconnaissance de notre part ne vous fasse pas négliger la différence qui existe entre votre cinéma et le nôtre. Différence que nous estimons en notre faveur et que je voudrais caractériser en quelques mots. Nous ferons tout pour améliorer le défaut que vous venez de signaler mais en préservant jalousement un principe essentiel : à travers les personnages on doit toujours voir la société, le « particulier » doit rester un élément constitutif du « général ». Tandis que, en regardant vos œuvres, nous ne comprenons pas ce que vos personnages représentent dans la société, le rôle qu'ils y jouent. Tout se passe dans vos films comme s'il existait des « types » propres uniquement au cinéma et n'existant pas dans la vie courante. On ne les voit jamais travailler, ils ne sont jamais ouvriers, ni techniciens...

JAEGER : C'est en effet le cas de nos films et nous le déplorons aussi. Mais il y a d'heureuses exceptions. Si vous avez vu des films comme *Le Point du Jour, Sans laisser d'adresse, Antoine et Antoinette...*

RAIZMAN : J'allai justement les citer. Il y a certains de vos films que nous apprécions beaucoup et qui ont ici beaucoup de succès comme en ce moment *Prélude à la gloire* avec le petit Roberto Benzi qui est la coqueluche des Moscovites.

LE CAMARADE-SCÉNARISTE (du nom, je crois, de Gretchov) : Nous avons apprécié aussi *Clochemerle* dont le réalisme critique est peut-être involontaire mais traduit bien la décomposition d'une société.

JAEGER : J'ai bien peur que ce réalisme critique fût en effet tout à fait involontaire.

MOI : Ce film est considéré en France comme une œuvrette paillarde de seconde zone.

UN AUTRE SCÉNARISTE (*froidement*) : Très dommage.

GUÉRASIMOV : Il y a pourtant dans votre littérature une grande tradition d'étude sociale que nous retrouvons au premier chef chez Maupassant et Balzac.

MAGNAN (*pointilleux*) : Ce n'est pas la tradition de toute notre littérature

mais spécifiquement de celle du XIXe siècle que nous n'estimons pas supérieure à celle, par exemple, du XVIIe.

L'AUTRE SCÉNARISTE (*sévère*) : Cela aussi est dommage.

GUÉRASIMOV (*conciliant*) : Soyez sûr que nous savons aussi apprécier Corneille et Racine. Pour revenir à la notion de conflit je voudrais dire encore que les sujets qui doivent exprimer les progrès du socialisme dans la paix sont plus difficiles à porter à l'écran que les luttes épiques qui ont conduit au socialisme ou les guerres qui ont servi à le défendre ; en un mot la Révolution d'Octobre est plus photogénique que la construction des maisons. Il faut s'entendre aussi sur la notion de « conflit ». Le cinéma américain abonde de conflits dont les principaux moteurs sont les exploits des gangsters ou les plus bas appétits sexuels, le tout se résolvant le plus souvent par des coups de revolver. Nous n'acceptons pas ce genre de conflits, chez nous ils ne se résolvent pas forcément de façon brutale mais plutôt par l'éducation sociale.

MAGNAN : Il n'y a pas que les « conflits tragiques », dans vos comédies — trop rares d'ailleurs...

RAIZMAN : Oui, trop rares. Le public en réclame et cette année il y a tout un nouveau programme de comédies de prévu.

MAGNAN : ...dans vos comédies, la certitude que nous avons que les jugés bons l'emporteront automatiquement sur les jugés mauvais supprime l'élément de « surprise » indispensable à la nature même du genre.

GUÉRASIMOV : D'accord sur la « surprise », mais..., etc.

La conversation se poursuivit encore longtemps en buvant du thé et en croquant des pommes mais il ne jaillit rien de nouveau de la discussion.

Au sujet de cet entretien il faut noter : 1° : que nous avions affaire à l'élément le plus officiel des cinéastes soviétiques (présence du vice-ministre, Guérasimov était — avec Alexandrov — l'actuel représentant des réalisateurs au collège qui établit le plan thématique définitif) ; 2° : que c'est justement ce groupe qui fût attaqué à violence — et il semble avec succès — dans la campagne menée par Poudovkine et l'écrivain Constantin Simonov; 3° : qu'il fût donc sans doute maladroit de notre part de soulever la question du scénario devant ce groupe ; 4° : enfin que, depuis la mort de Staline, de profonds remaniements ont été apportés à la direction du Cinéma qui ne dépend plus d'un minstère à part, mais est rattaché à une direction centrale des Arts et que nous ignorons encore quelles seront les conséquences de ces modifications.

J. DONIOL-VALCROZE

(*A suivre*)

RECHERCHE DU CINÉMA

Tribune de la F. F. C. C.

●

Au cours du Congrès annuel où viennent de se retrouver, pendant trois jours, courant avril, à Clermont-Ferrand, les dirigeants des C.C. adhérents à la Fédération Française — nous en dégagerons les enseignements dans un prochain numéro — une notion présentée par Jean Painlevé à recueilli l'adhésion enthousiaste des congressistes : elle adresse à Jacques Tati des « remerciements unanimes pour avoir, en réalisant *Jour de Fête* et *Les vacances de M. Hulot,* maintenu dans ce qu'elle a de pure, de simple et de directe la création cinématographique, sans équivoque ni compromis, et lui envoie tous ses vœux pour de nouvelles réussites d'une telle qualité ».

●

REMARQUES SUR UNE PEDAGOGIE « VIVANTE ».

« Notre pédagogie « amateur » est-elle tellement en avance sur la bonne vieille pédagogie patentée ? Mais non, nous sommes cinquante ans en retard sur elle », écrivait Jean Delmas dans la Tribune de la F.F.C.C. (CAHIERS DU CINÉMA, N° 19). Cette assertion me paraît appeler quelques remarques.

Nous sommes en retard dans la mesure où le public auquel nous nous adressons est lui-même en retard. Il n'existe alors qu'une méthode valable pour l'introduire à la connaissance de ce que nous lui proposons — le film — et il se trouve, en dehors de tout hasard, que nous devons avoir recours à la « pédagogie » la plus élémentaire. Je dirai même que, sur celle-ci, l'avantage est de notre côté car la matière proposée, l'objet même de « l'étude », est un objet vivant doué des qualités qui font un enseignement actif, largement ouvert sur la vie et non plus théorique comme trop souvent, et contre notre gré, dans nos classes.

C'est la rencontre entre cet objet neuf, attrayant, *dynamique* et la *méthode* — quoique procédant de la pure « pédagogie » traditionnelle — régénérée par la personne du présentateur qui permet d'attribuer à la présentation et aux débats un caractère moderne. J'insiste sur cette aptitude particulière

du présentateur à adapter ses propres conceptions pédagogiques, même si elles sont conformes aux instructions officielles, à l'exposition succincte et directe d'un matériau totalement différent de celui sur lequel il a coutume de travailler. Ici intervient un facteur professionnel absolument nouveau et c'est à la faveur des expériences que nous tentons périodiquement devant notre public d'adhérents que peut se faire jour une méthode d'enseignement capable de revivifier la « bonne vieille pédagogie patentée » dont parle Jean Delmas. Car le qualificatif est exact ; comment prétendre alors qu'elle bénéficie d'un demi-siècle d'avance ? Je crois tout simplement le contraire.

Puisque me voilà engagé dans la voie d'une opposition fondamentale à la théorie exposée, j'aurais mauvaise conscience à ne pas accorder à l'auteur un crédit et une approbation sincères lorsqu'il affirme l'inefficacité d'une présentation livresque. Toutefois, Jean Delmas paraît s'être créé, à son propre usage, un type de présentation qui ne correspond nullement — du moins je l'espère — à la réalité telle qu'elle peut s'entendre dans les ciné-clubs. Peut-être est-ce pour pouvoir mieux la nier par la suite ?

Mais cela revient à dire en ce qui concerne particulièrement la méthode de présentation : aucune fiche filmographique, si moderne soit-elle de conception, ne suffit à donner à la pédagogie du présentateur l'allure et l'efficience ad hoc exigées par son sujet. Celui-ci détermine celle-là. Il y a là une nécessité de liberté totale qui ne saurait s'astreindre au respect des prescriptions imposées par les rédacteurs de ces fiches. Les chaussures que je porte ne conviennent pas à mon voisin, aussi me garderai-je de préconiser, à mon tour, une formule précise à l'usage des présentateurs.

Je laisserai ce soin à Montaigne qui leur conseille « d'allécher l'appétit » (de leur auditoire). Et Montaigne n'était pas Normand.

J.-L. Rieupeyrout
(Ciné-Club de La Rochelle)

●

DU CINE-CLUB A LA CREATION CINEMATOGRAPHIQUE...

Dans un article, très documenté, sur l'œuvre de Norman Mac Laren paru dans le N° 6 des « *Cahiers* », Jean Queval disait son espoir de voir surgir de nouvelles tentatives de films abstraits, grâce au procédé direct de dessin et de peinture sur pellicule qui permet de créer une œuvre cinématographique originale, à un prix relativement peu élevé. Si les films de Mac Laren sont en général peu connus du grand public, il n'en est pas de même dans les Ciné-Clubs qui, grâce aux copies de l'Ambassade du Canada, ont pu voir et apprécier toute la nouveauté et la perfection de l'artiste écossais. Il est donc naturel que certains cinéphiles, attirés par l'art non-figuratif, aient cherché, non à copier vainement les films qu'ils avaient applaudis mais à s'en inspirer techniquement pour effectuer des recherches dans ce domaine du VII[e] Art que la couleur a étendu jusqu'à des limites insoupçonnées. Un autre avantage semble être le prix de revient minime d'une telle expérience

puisque, en fait, elle ne nécessite à l'origine que de la pellicule transparente, des plumes, des pinceaux et des colorants : pas de caméra, ni de « spots », ni tout l'attirail indispensable, par exemple, au créateur de dessins animés. Autant de raisons pour décider l'amateur, même sans ressources financières.

C'est ainsi que j'ai été amené à réaliser plusieurs films abstraits, sonorisés par des disques de Jazz, dont le premier en date « *Tiger Rag* » fut projeté au Cinéma d'Essai juste au début de cette année. C'est après avoir vu à mon Ciné-Club plusieurs Mac Laren que je me lançai dans cette entreprise à laquelle je consacre depuis un an tous mes loisirs ; c'est très timidement que je me risquai à dessiner, en guise d'essai, quelques mètres de pellicule. La première difficulté était celle du format : le Ciné-Club de Boulogne-sur-Mer fonctionne en 16 mm. ; pour pouvoir visionner mon travail, il fallait employer le même format qu'on appelle « réduit » et qui l'était d'autant plus pour ce travail qu'il fallait dessiner sur une image de 12 mm. de long et 8 mm. de large environ. Cette surface minuscule représente le quart de celle dont dispose Mac Laren qui a l'avantage de travailler habituellement en 35 mm., et de faire réduire ensuite ses films en 16 mm. Difficulté d'autant plus grande que le moindre écart dans le dessin, agrandi plus de 200 fois sur l'écran à la projection, peut prendre des proportions catastrophiques. Il fallait donc une grande précision dans le graphisme, et cette difficulté s'ajoute à la recherche de l'animation, des formes et des couleurs qui déterminent la valeur de pareilles créations. Je me suis particulièrement attaché à la recherche dans la couleur pour obtenir finalement, au prix de multiples opérations sur la pellicule, des effets intéressants de couleurs sur fond noir. Il est évident et inévitable que la copie originale ainsi travaillée, colorée, grattée, risque parfois de provoquer la mauvaise surprise d'une cassure malencontreuse ; difficulté supplémentaire dans ce travail souvent ingrat mais qui apporte en compensation de surpenantes découvertes. Mac Laren n'a-t-il pas eu lui aussi à surmonter tous ces obstacles, du temps de son impécuniosité ? Si lui-même n'avait pas eu l'appui financier du « Crown Film unit » et du « National Film Board of Canada », son nom nous serait-il connu aujourd'hui ? Il est permis d'en douter et si, au départ, la naissance d'un film « direct » est moins coûteuse (quoique plus laborieuse) qu'un film ordinaire, il n'en reste pas moins qu'elle exige malgré tout un matériel minimum de montage, de projection et pour assurer une présentation normale, sa diffusion oblige au tirage de copies en couleurs avec piste sonore, etc. Le problème du mécénat, auquel Jean Quéval fait allusion dans son article sur Mac Laren, se pose avec acuité dans ce domaine de l'avant-garde, qui — fait notable — obtient auprès de tous les publics un succès étonnant. A défaut d'une aide officielle, ou privée, est-il impossible de rêver au jour où la Fédération Française des Ciné-Clubs, qui peut déjà s'honorer d'avoir suscité de nouvelles vocations dans la création cinématographique, sera assez riche pour pouvoir jouer ce rôle qui étendrait l'influence considérable qu'elle possède déjà dans notre pays, dans un secteur du cinéma où elle a aussi, au nom de tous ceux qui défendent d'abord la qualité, son mot à dire.

Albert PIERRU
(Ciné-club de Boulogne-sur-Mer)

Nino Frank

LETTRE DE ROME

Rome, Mai 1953

LE FAIT CINEMATOGRAPHIQUE

Une semaine à Rome suffit pour se rendre compte qu'en Italie le fait cinématographique existe, continue à exister, et de la manière la plus florissante ; il alimente, à coup sûr, du point de vue strictement économique, une industrie qui est devenue l'une des premières de la Péninsule. 130 films, me dit-on, pour 1952 ; et l'on en prévoit 155 pour cette année-ci. (A noter que, pour 1952, la France est descendue à 90 films, et que pour 1953 ...)

Laissons les chiffres bruts, et voyons les commentaires que l'on fait à leur sujet. Ils ne sont guère amènes : 1°) étant donné la demande, comédiens, scénaristes et metteurs en scène ne savent où donner de la tête, si bien que le moindre cabotin affiche des prétentions excessives, les écrivains bâclent leur besogne en travaillant à six films à la fois, et, du côté des réalisateurs, il en surgit qui ne connaissent pas leur rudiment ; 2°) l'Italie même, malgré l'augmentation du nombre de places et l'ardeur de la clientèle, ne peut pas amortir 130 films, à plus forte raison 155 : on appréhende donc un pourcentage de plus en plus élevé d'entreprises déficitaires, et, de fil en aiguille, un fléchissement des crédits bancaires et autres. J'ai même entendu des pessimistes prévoir, pour un futur immédiat, de vastes kracks du genre de ceux des années 21 : à la suite de quoi, l'Italie, pendant plus d'un lustre, n'avait pu produire qu'une demi-douzaine de bandes par an.

L'ART

On conçoit, dans ces conditions, que le niveau artistique des films soit, en moyenne, assez peu satisfaisant. D'où ce commentaire, assez inattendu pour une oreille, si j'ose dire, venant de France : que, *par bonheur,* il y a les co-productions, grâce auxquelles, et plus exactement aux comédiens ou au personnel technique étranger (principalement français), on obtient une meilleure qualité de tournage. A noter que, lorsqu'on parle co-production, on se réfère surtout aux ouvrages « de classe internationale », — *Belles de Nuit, La Minute de Vérité, Don Camillo, Stazione Termini,* etc..., — derrière la plupart desquels se dessine le profil du nouveau magnat du cinéma italien, l'éditeur Rizzoli.

Sur le plan strictement artistique, le fait marquant de cette période semble être la sérieuse perte de vitesse de ce que les Italiens eux-mêmes se résignent à appeler le néo-réalisme. Il ne s'agit nullement d'un tarissement de l'inspiration : les auteurs italiens font du néo-réalisme comme Monsieur Jourdain faisait de la prose, sans le savoir, car il est l'expression directe de leur esprit d'improvisation et de vérité, de leur répugnance affichée à l'égard de la stylisation romanesque. Mais, à part le fait que le public continue à préférer cette stylisation romanesque au néo-réalisme, et *Messaline* ou Lollobrigida à la petite bonne d'*Umberto D,* — il semble bien qu'il y ait, du côté gouvernemental, une

hostilité très nette à l'égard d'une peinture trop *fidèle*, et qu'on *trouve péjorative*, de la vie italienne. Le spectateur lui-même prend parti, et on l'entend déplorer que l'on étale son linge sale sous les yeux de l'étranger : le linge sale étant *Sciuscia, La Terre tremble, Rome 11 heures.* On aime mieux exhiber les dessous de Silvana Pampanini.

QUE DEVIENNENT-ILS ?

De cette hostilité gouvernementale, qui se manifeste par une censure préventive incessante, il découle, et c'est normal, un certain découragement chez les créateurs. Que deviennent-ils ? Des deux dessus de cheminée, Camerini s'en tient avec scepticisme à la comédie sentimentale, et Blasetti est perpétuellement en quête d'idées sensationnelles ; bref, ils végètent. Des trois grands, Rossellini paraît tout à fait hors course, Visconti est trop sollicité par le théâtre pour se préoccuper de son inactivité cinématographique, et Sica, mal remis de son divorce avec Zavattini, a fait une incursion peu convaincante dans le pays du romanesque (*Stazione Termini*). La vitalité se manifeste plutôt du côté de la génération qui monte : Zampa, dont le *Procès à la Ville* est si remarquable, Lattuada, que le *Manteau* a imposé, Germi (*Le Brigand de Taccadi Lugo*), Santis (*Pas de mari pour Anna Zacheo*). On signale un retour de forme de Soldati, avec *La Provinciale ;* on attend toujours le chef-d'œuvre d'Edoardo de Filippo ; Emmer ne paraît pas en progrès et Antonioni a déçu avec *La Dame sans Camélias.* Le jeune qui monte est Carlo Lizzani (*Achtung, Sanditi*) ; on attend également beaucoup de Glanco Pellegrini (nouvelle version de *Les Hommes, quels mufles*).

ZAVATTINI

Mais le cas qui demeure singulier et résume de mieux en mieux la vitalité du néo-réalisme est celui de Cesare Zavattini, qui est en train de transcender la simple fonction de scénariste, pour devenir une manière de *producer ;* ses fréquentes idées neuves commencent à trouver leur réalisation, — ainsi de *Nous, Femmes,* épisodes de la vie de quatre stars, des films-enquêtes, courts métrages sur des faits d'actualité réalisés par des metteurs en scène en renom (Lizzani, Antonioni, etc...), demain de son *Italia mia,* reportage lyrique dans le style du « ciné-œil » de Dziga Vertoff. On parle déjà d'une école de Zavattini comme on parlait d'une école de Raphaël... Le seul danger qui menace ce grand polarisateur est l'égocentrisme qui peut résulter de l'adoration excessive de ses thuriféraires.

LES VEDETTES

Quant aux vedettes, peu de nouveautés : Fabrizi continue à se mettre en scène avec complaisance, et la Magnani, à secouer la Péninsule par ses frémissements et ses hurlements. Lollobrigida, ayant détrôné Mangano, se voit menacée à son tour par Rossi Drago. Bref, gorges et fesses toujours à l'étalage, tandis que, côté hommes, on continue à se plaire aux facéties de l'empereur Toto, et de ses vice-rois Croccolo, Dapporto, etc... A signaler pourtant les performances quasi dramatiques de deux comiques : Renato Rascel, dans *Le Manteau,* et Walter Chiari, dans *Bellisima* et la *Minute de Vérité,* — destinés l'un et l'autre à devenir de grands comédiens de l'écran.

COMPLICITE

Un dernier fait, qui surprend l'étranger en Italie : la complicité qui lie, dans le travail, les écrivains, les techniciens, et même la production, l'ambiance de compréhension assez fraternelle où ils parviennent à s'accorder, la vague similitude des buts qu'ils poursuivent. Quand on songe aux désaccords presque rituels que l'on voit parmi nous, entre metteurs en scène et scénaristes, entre ceux-ci et les producteurs.

NINO FRANK

André Rossi

FILMOGRAPHIE de F. W. MURNAU

Nous avons souvent parlé de Murnau dans ces *Cahiers*, il nous a donc paru intéressant de publier une filmographie aussi complète que possible des œuvres du grand cinéaste allemand. Nous remercions notre collaborateur André Rossi de l'avoir établie avec un tel soin.

●

F. W. Murnau (Friedrich Wilhelm Plumpe) né le 28 décembre 1889 à Bielefeld (Westphalie) d'origine paysanne. Etudes à Heidelberg où il met en scène des pièces écrites par des étudiants. A 24 ans, abandonne ses diplômes et son doctorat de philosophie pour étudier la musique. Se joint à l'atelier de Max Reinhardt (avec Conrad Veidt, Alexander Granach, Lothar Mendes, etc...). Dirige ensuite « Le Miracle » dans lequel il joue le rôle du chevalier. Aviateur pendant la guerre de 14-18. Revient au théâtre en Suisse (Zurich, Berne) et débute au cinéma en réalisant des films de propagande pour l'Ambassade allemande en Suisse. Il réalise ensuite deux films pour Ernst Hofmann. Il travaille ensuite avec E. Pommer (U.F.A.), puis Fox et Paramount. Après la réalisation de Tabou, *il trouve la mort, le* 11 *mars* 1931 (8 *jours avant la sortie de* Tabou) *dans un accident d'automobile sur la route de Santa-Barbara en Californie.*

●

1919 — DER KNABE IM BLAU — Réalisé sous la direction d'Ernst Hofmann.
SATANAS — Produit par Ernst Hofmann. Caméra Karl Freund. Avec Conrad Veidt.

1920 — DER BUCKLIGE UND DIE TANZERIN — Distribué par Hélios C°, juillet 1920, scénario : Karl Mayer, décors : Robert Neppach. Avec Sacha Gura.
DER JANUS KOPP (*La Tête de Janus*) — Distribué par Lipow C°, septembre 1920, scénario Hans Janowitz d'après « Dr Jekill et M. Hyde » de R.L. Stevenson, caméra Carl Weiss. Avec Conrad Veidt, Bela Lugosi, M. Schlegel.

1921 — DER GANG IN DIE NACHT — Distribué par Lipow C°, janvier 1921. Scénario : Karl Mayer, caméra : Carl Weiss. Avec Olaf Fonss, Erna Morena, Conrad Veidt, G. Brumm. Sortie aux U.S.A. (par Réalistic C°), novembre 1928 sous le titre *Love's Mockery*.

SCHLOSS VOGELOD — Distribué par Decla C°, avril 1921. Scénario : Karl Mayer et Berthold Viertel, caméra : Fritz Arno Wagner. Avec Paul Hartmann, Olga Tschechova, A. Korff, P. Blidt.

SEHNSUCHT — Produit par Mosch C°. Caméra Carl Hoffmann. Avec Conrad Veidt, E. Klöpfer, Gussy Holl.

1922 — MARIZZ, GENANNT DIE SCHMUGGLER-MADONNA — Produit par Hélios C°. Avec T. Tzatschewa, H. Heinz von Twardowski, A. Sandrok.

DER BRENNENDE ACKER (*La Terre qui Flambe*) — Distribué par Goron-Deuling C°, mars 1922. Scénario de Thea von Harbou, Willy Haas et Arthur Rosen. Décors : R. Gliese, caméra : Karl Freund et Fritz Arno Wagner. Avec Werner Krauss, E. Klöpfer, W. Gaidarow, E. von Winterstein, Lya de Putti.

NOSFERATU, EINE SYMPHONIES DES GRAUENS (*Nosferatu le Vampire*) — Distribué par Prana C°, mars 1922, adapté de « Dracula » de Bram Stoker par Henrik Galeen. Caméra : Fritz Arno Wagner, décors : Albin Grau. Avec Max Schrek, A. Granach, G. von Wagenheim, C. Schroeder, G. H. Schnell, R. Landshoff, J. Sottowt, G. Botz, M. Nemetz, W. Heinz, A. Donohr. Distribué aux U.S.A., décembre 1929 par Film Arto Guild.

PHANTOM (*Le Fantôme*) — Distribué par Decla C°, novembre 1922. D'après un roman de G. Hauptmann adapté par Thea von Harbou et Hans von Twardowski. Caméra : Alex Graatkjar et T. Ouchakoff. Décors : H. Warm et E. Czernowski. Musique : Léo Spiess. Costumes : Vally Reinecke. Avec A. Abel, F. Richard, A. E. Nissen, H. H. von Twardowski, K. Ettlinger, Lil Dagover, G. Berger, A. Edthofer, J. Grüning, Lya de Putti, A. Klein, O. Engl, H. Witte.

1923 — AUSTREIBUNG — Distribué par Decla C°, adapté par Thea von Harbou, d'après une histoire de G. Hauptmann. Caméra : Karl Freund, décors : R. Gliese et E. Czernowski. Avec Klöpfer, A. E. Nissen, William Dieterle, L. Mannheim, J. Gruning.

DER FINANZEN DES GROSSHERZOGS (*Les Finances du Grand Duc*) — Distribué par U.F.A. Scénario de Thea von Harbou, d'après un roman de Heller. Caméra : K. Freund et F. Planer. Décors : R. Gliese et E. Czernowski. Avec Harry Liedtke, M. Christian, A. Abel.

1924 — DER LETZE MANN (*Le dernier des Hommes*) (*The last Laugh*) — Production Union-U.F.A. Scénario original : Karl Mayer, supervision : E. Pommer. Décors et direction scénique : W. Röhrig et R. Herlth. Caméra : Karl Freund. Avec E. Jannings, M. Delschaft, M. Hiller, E. Kurz, H. Unterkirchen, O. Storm, H. Valentin, E. Wyda, G. John.

E. Jannings avait à l'époque 39 ans. Distribué aux U.S.A. par Universal, janvier 1925.

1925 — TARTUFFE — Produit par U.F.A. Scénario : Karl Mayer, d'après la pièce de Molière. Caméra : Karl Freund. Décors : W. Röhring et R. Herlth. Avec Jannings, Lil Dagover, W. Krauss, L. Höflich, H. Picha, R. Valetti, A. Mattoni.
Il est intéressant de noter qu'il y avait 173 sous-titres dans *Tartuffe* et pas un dans *Der Letze Mann*. Distribué aux U.S.A. en 1927.

1926. — FAUST — Produit par U.F.A. Scénario : H. Kyser d'après Goethe, Marlowe et légendes allemandes. Sous-titres par G. Hauptmann. Caméra : Carl Hoffmann. Décors et costumes : W. Röhrig et R. Herlth. Avec G. Ekman, E. Jannings, C. Horn, Y. Guilbert, F. Richard, W. Dieterle, E. Barclay, H. Ralph, W. Fuetterer. Distribué aux U.S.A. par M.G.M.

1927 — SUNRISE (*l'Aurore*) — Produit par Fox. Scénario : Karl Mayer d'après « A trip to Tilsit » de H. Sudermann. Camera : Ch. Rosher et Karl Struss. Décors : R. Gliese. Assistants décorateurs : E. Ulmer et A. Metscher. Assistant réalisateur : H. Bing. Sous-titres par K. Hilliker et H. H. Caldwell. Musique synchronisée par Hugo Riesenfeld. Avec G. O'Brien, J. Gaynor, M. Livingston, B. Rosing, J. F. Mac Donald, R. Sipperly, J. Winton, A. Housmann, E. Boland, G. Corrado, B. Norton, S. Eilers.
30 sous-titres pour 11 bobines.

1928 — FOUR DEVILS (*Les quatre diables*) — Produit par Fox. Scénario par Karl Mayer, B. Viertel et M. Orth d'après un roman de H. Bang. Caméra : E. Palmer et L. W. O'Connell. Séquence dialoguée par G. Middleton. Avec J. F. Mac Donald, A. Randolf, C. Mac Dowell, J. Parker, D. O'Day, P. de Lacy, A. Frémault, C. Morton, J. Gaynor, B. Norton, N. Drexel, M. Duncan.

1929 — OUR DAILY BREAD (*City Girl*) (*l'Intruse*) — Produit par Fox, adapté par B. Viertel et M. Oth d'après « The Mud Turtle » d'E. Lister. Dialogue : G. Lester. Caméra : E. Palmer. Avec Ch. Farrell, M. Duncan, D. Torrence, E. Yorke, D. O'Day, G. Williams, D. Alexander, T. Maguire, E. Brady, D. Rollins.

1931 — TABU (*Tabou*) — Distribué par Paramount, 18 mars 1931. Scénario original : R. Flaherty et Murnau. Co-réalisation Murnau-Flaherty. Assistant : D. Flaherty. Caméra : F. Crosby et Flaherty. Avec Réri, Matahi. Musique synchronisée : H. Riesenfeld.

(*Cette filmographie résumée a été établie d'après l'index de Théodore Huff publié par* SIGHT AND SOUND).

NOUVELLES DU CINÊMA

CANNES : ETOILES, ETOILE... ORAISON, SOLITUDE.

Le Dimanche 25 *avril au Carlton autour d'une même et longue table il y avait réunis : William Wyler. H.-G. Clouzot, De Sica, Gary Cooper, Edward G. Robinson, Robert Siodmak, Anatol Litvak, René Clair, Olivia de Havilland, Kirk Douglas, Gisèle Pascal, Zsa Zsa Gabor, Sylvana Mangano, Géraldine Brooks, Yves Montant, Charles Vanel, Mirjami Kuosmanen, Marie-France Planez, Renée Faure, Lia Amanda, Jean Marais, Maria Mauban, Georges Sanders, Véra Clouzot, Jean Dréville, Ulla Jacobson... et d'autres que je m'excuse d'oublier, plus le célèbre matador Luis Miguel Dominguin.*

Cette liste est le plus sûr communiqué de victoire du comité du Festival et d'Unifrancefilm. Il faut y ajouter la présence à Cannes pendant tout ou partie de la manifestation, de Walt Disney, d'Orson Welles, d'Alf Sjoberg, de Lana Turner, de P. A. Touchard, de Farouk (on excusera cette salade !), d'Abel Gance, d'André Cauvin, du professeur Chrétien, d'Arne Mattson, de Titina de Filipo, d'Eric Blomberg, de George O'Ferrall, de Charles Frank, d'Edgar Neville, de Berlangua, de vedettes japonaises, mexicaines, brésiliennes, espagnoles, autrichiennes, de « Bongolo » lui-même et du délicieux petit centaure de Crin Blanc.

L'étoile, qui en dépit de mille jolies femmes et de ses cinquante quatre ans, a fait le « poids » plus que tout autre est incontestablement Gary Cooper... tendrement chaperonné par la charmante Gisèle Pascal.

Mais la vraie étoile, — dessinée en filigrane à travers toute son œuvre — ce fût Jean Cocteau, président du jury. Le Festival tout entier s'est déroulé sous son signe : celui de la gentillesse et de la courtoisie. Est-il satisfait du palmarès ? Certainement en ce qui concerne son ami Clouzot qui rayonnait le soir de la distribution. Pour le reste il aurait sans doute, comme nous tous, beaucoup à dire... il l'a d'ailleurs dit avec élégance lors de l'ultime réception « ce n'est pas, a-t-il énoncé en substance, le palmarès qui compte, mais l'amitié de la rencontre... ».

Bazin dit par ailleurs que les « étoiles » ne suffisent pas à justifier un Festival. De toute façon celui-là doit beaucoup à Cocteau. Infatigable, toujours aimable, toujours de bonne humeur, toujours simple, le grand poète du « Chiffre Sept » fût un hôte prestigieux, un grand ambassadeur de France sur cette Croisette internationale gardée à vue par l'escadre américaine qui tenait Cannes sous ses canons...

Je ne vous dirai pas pour conclure qui était la plus jolie femme du Festival — trop discrète pour se mêler aux forains de la caméra — mais je voudrais souligner la poignante mélancolie de la séance donnée à la mémoire de Jean Epstein grâce à Henri Langlois, le « dragon qui garde les trésors » (Cocteau dixit) et citer aussi un petit fait qui montre qu'il y a encore quelques progrès à faire : un après-midi, sur le coup de trois heures et demie, un homme entra seul dans le palais du Festival. Il grimpa les marches sans que personne, spectateurs, journalistes, photographes, ne prit garde à lui et gagna modestement sa place pour assister à la projection du meilleur film comique français réalisé depuis trente ans et dont il était l'auteur. Il s'appelait Jacques Tati.

J. D. V.

L'AFFAIRE DASSIN

• Jules Dassin, le réalisateur de *Naked City,* interdit à Hollywood par la Commission des activités anti-américaines, devait commencer à tourner à Paris le 16 avril *L'Ennemi public n° 1* avec Fernandel et Zsa-Zsa Gabor. A la suite de l'intervention de Roy Brewer, chef des Syndicats ouvriers de Hollywood, auprès du Centre du Cinéma (qui avait donné à Dassin l'autorisation officielle de tourner en France) et des coproducteurs italiens, Jules Dassin, qui préparait son film depuis deux mois, a été remplacé au pied levé par Henri Verneuil. Nous aurons sans doute l'occasion de revenir sur cette consternante histoire ; disons simplement pour l'instant qu'elle n'honore pas ceux qui en sont responsable et qu'elle met tout simplement en cause la liberté d'expression et d'entreprise du cinéma français.

L'AFFAIRE CHAPLIN

• Charlie Chaplin a rendu public à Londres une déclaration où il explique qu'il ne retournera pas aux Etats-Unis et qu'il se fixe définitivement en Europe.

RELIEF ET ECRAN LARGE

20TH CENTURY-FOX.

En tournage : *The Robe* (La Tunique) d'Henry Koster. — *Comment épouser un millionnaire* de Jean Négulesco. — *Twelve Mile Reef* (Pêcheurs d'éponges) de Robert Webb. — *Prince Vaillant.* (Ces quatre films sont tournés en cinémascope et en couleurs).

De plus la Fox décide de ne tourner que des films à trois dimensions.

R.K.O.

Cette firme annonce la réalisation de films à trois dimensions tournés à l'aide d'une caméra spéciale conçue et fabriquée par John A. Norling.

UNIVERSAL.

Un film en relief est terminé qui s'intitule : *I't came from outer space* et deux courts métrages également en relief. Le premier avec le King Cole Trio, le second avec Russ Morgan et son orchestre.

L'anneau autour de Saturne sera un film de poupées animées électriquement et filmées en cinémascope. Le film coûtera 500.000 dollars et l'auteur M. Edward Nassom a pris une patente baptisant son procédé le Régiscope.

Télécinéma en relief.

HOLLYWOOD. — Une première série de films en relief destinés à la télévision américaine vient d'être entreprise. Des lunettes polarisées seront nécessaires. Ces films tournés en couleurs seront reçus en noir et blanc en attendant que des récepteurs en couleurs soient mis à la disposition du public.

GRANDE-BRETAGNE

• John Halas et Joy Batchelor deviennent les plus importants réalisateurs de films d'animation de Grande-Bretagne. Ce mois-ci doit être terminé le premier « cartoon » stéréoscopique en Technicolor *The Owl and the Pussy Cat,* d'après les célèbres poésies loufoques d'Edward Lear, cependant que se poursuit la réalisation d'un long-métrage *Animal Farm.* De nombreux autres projets.

JAPON

• Joseph Von Sternberg a terminé au Japon un film qui raconte l'histoire d'une occidentale qui demeura sept années au milieu de treize soldats japonais sur l'île d'Anatahan dans le Pacifique sans savoir si la guerre était terminée. *Anatahan* est le titre de ce film très attendu.

ITALIE

• Lucchino Visconti réalisera (en couleurs) *Senso,* où Alida Valli et Marlon Brando évolueront dans la Cité des Doges au temps des Tzars.

INDE

• Sir Alexander Korda tournera aux Indes le premier film en relief hors des Etats-Unis : *Taj Mahal.*

ETATS-UNIS

• *Le Sorcier Blanc* réalisé par H. Hathaway est en tournage au Kenya. Le sorcier est Robert Mitchum et la femme du sorcier Susan Hayward.

• John Farrow tourne au Mexique : *Pillage au soleil*, avec Glenn Ford.

• John Huston produira *Matador* et José Ferrer le jouera. Actuellement le metteur en scène de *Asphalte Jungle* tourne *Best the Devil* (La défaite de Satan), production Satanas (sic), avec Humphrey Bogart et Jennifer Jones (tournage France-Grèce-Angleterre).

• Vont sortir bientôt à Paris les films suivants (parmi d'autres) : *Big Sky* (*La captive aux yeux clairs*) de Howard Hawks, avec Kirk Douglas, Dewey Martin. — *Les Indomptables* (*The Lusty men*) de Nicholas Ray, avec Susan Hayward, Robert Mitchum. — *Un si doux visage* (*Angel Face*) de Otto Preminger, avec Jean Simmons et Robert Mitchum. — *Jet Pilot*, production Howard Hugues, mise en scène de Joseph Von Sternberg.

• La plus jolie productrice du monde est aussi la plus jolie réalisatrice ; il s'agit d'Ida Lupino qui va produire et mettre en scène : *The Hitch-Hiker*, avec Frank Lovejoy, Edmund O'Brien et William Talmon.

• Théodore Huff vient de mourir. Célèbre critique et théoricien de cinéma, il professait aux Universités de New York, de Caroline du Sud et au collège de la ville de New York. Il était l'auteur d'un remarquable ouvrage sur Charlie Chaplin et de filmographies de Murnau et de Lubitsch.

• Terry Moore révélée par *Come back Little Sheba* sera la vedette de *12 Mile Reef*. Jean Simmons va tourner *Jezabel*, Marilyn Monroe *L'Egyptien*, Ramon Novaro un des sketches de *Paris Model*.

• Laureen Bacall, Linda Christian, Tyrone Power, Robert Taylor vont venir en Europe. Décidément cette année Hollywood nous inonde de vedettes (Cf. entre autres, le Festival de Cannes). Certaines questions d'impôts ne seraient pas étrangères à ce débarquement massif et ces messieurs et dames ont sans doute lu attentivement la « loi des dix-huit mois ».

FRANCE

• On annonce 4 films en Gévacolor : *Ivresse*, de Robert Siodmak ; *Pour le meilleur et pour le pire* et *Le Printemps revient*, deux films du tandem Spaak-Cayatte ; enfin *La Belle Hélène*, de Christian Jaque, avec Martine Carol.

• Après Brigitte Helm, Lilian Harvey et Isa Miranda, Micheline Presle sera *Nina Pétrovna*. Après *Madame de...* Max Ophüls dirigera ce nouveau mensonge de femme. Tournage cet hiver. Autre acteur : Gérard Philippe.

• Jacques Rivette a terminé le montage de son film *Le Divertissement* dont Olga Ken, Elisabeth Haham et François Mars sont les vedettes. Chef opérateur : Charles Bitch. Assistant metteur en scène : Jack Truff.

• André Michel, le réalisateur de *Trois Femmes* (d'après trois nouvelles de Maupassant) et de *La Rose et le Réséda* (sur un poème d'Aragon), va porter à l'écran : *Les aventures de Gil Blas de Santillane*, le roman picaresque d'Alain-René Lesage (1735). Ce film sera tourné en couleurs pour le compte de la Société L.P.C.

• Au cours d'une réunion d'information qui s'est tenue pendant le Festival de Cannes, l'Association française pour la Diffusion du Cinéma : LES JOURNÉES DU CINÉMA a pris le « départ » en présence du Directeur Général du Centre National du Cinéma. Première manifestation prévue : « Les Journées de Troyes », du 27 mai au 2 juin.

• Henri-Georges Clouzot songerait à tourner un film sur la tauromachie avec comme vedette son ami, le célèbre Luis-Miguel Dominguin. De toute façon Clouzot a été faire un petit tour en Espagne.

LES FILMS



Shirley Booth et Burt Lancaster dans *Come Back Little Sheba* de Daniel Mann.

LES ÉPOUX TERRIBLES

COME BACK, LITTLE SHEBA (REVIENS, PETITE SHEBA), film américain de Daniel MANN. *Scénario :* Ketty Fring, d'après la pièce de William Inge. *Musique :* Franz Waxman. *Images :* James Wong Howe. *Décors :* Sam Corner et Ross Dowd. *Interprétation :* Burt Lancaster, Shirley Booth, Terry Moore, Richard Jaeckel, Philip Ober, Edwin Max, Lisa Golm, Walter Kelley. *Production :* Hal Wallis-Paramount, 1953.

Involontairement ou non, le cinéma américain nous donne parfois de la vie aux Etats-Unis une image très différente de la version officielle, une image non-conformiste où l'optimisme de rigueur d'une démocratie qui se choisit comme la meilleure et se donne en exemple au monde fait place à une image plus objective où suinte le pus des plaies en dépit des censures et des coquetteries de l'amour-propre. Le paradisiaque « american way of life » s'estompe pour n'être plus qu'un postulat virtuel et jusqu'à devenir son

contraire, ce que Pierre Kast a justement appelé « l'american way of death » à propos de *La Mort d'un commis voyageur.* C'est un des aspects de *Come back little Sheba !* que de nous montrer un milieu social où tout ne va pas pour le mieux dans le meilleur des mondes, mais si Miller — porté à l'écran par Laslo Benedek — nous décrivait le navrant itinéraire d'un représentant de commerce que la non-réussite conduisait au suicide, ce n'est pas la plaie d'argent qui cette fois-ci est mortelle.

Doc Delaney a épousé Lola par obligation morale. Il *lui avait fait un* enfant. Cette mésalliance qui le brouille avec ses parents le force à abandonner ses études de médecine. L'enfant meurt en venant au monde, mais Doc et Lola, peu faits l'un pour l'autre, demeurent enchaînés ensemble. Vingt ans plus tard c'est le délabrement. Doc est devenu un dypsomane, Lola une souillon épaisse qui traîne toute la journée en pantoufles et en peignoir défraîchi. Cette monotonie est rompue par l'arrivée d'une sous-locataire, jeune étudiante délurée. Sa fraîcheur émeut Doc, sa vivacité enchante Lola. Mais Marie est une petite garce ; elle a avec Turk, jeune *crétin à biceps, un* flirt très poussé qui ne s'arrête qu'au bord du lit, Marie ayant tout de même l'ultime réflexe de sauver son « petit capital » car elle est fiancée avec un ami d'enfance, Bruce, qui va venir bientôt. Doc croit que Turk est devenu l'amant de Marie. Il se remet à la bouteille. Crise, tentative d'assassinat de Lola, hôpital, désintoxication, etc... Quand il reviendra chez lui, provisoirement guéri, Marie aura épousé Bruce et Lola qui a renoncé à retrouver Sheba — sa petite chienne perdue qu'elle cherche depuis le début du film — paraît transformée. L'avenir sera peut-être meilleur.

Ceci est une façon de raconter l'histoire. Elle est en réalité plus ambiguë. S'il est évident que Sheba est pour Lola une compensation à la non-maternité et symbolise son refus d'une existence sans enfants, son refus aussi de l'âge mûr, les rapports entre Doc et Marie sont moins clairs. N'est-elle pour lui qu'une image de Lola vingt ans avant, l'incarnation d'une jeunesse perdue, et ne cherche-t-il, *sans équivoque,* qu'à la préserver des dangers de l'existence ? J'inclinerai plutôt à croire que Doc est amoureux de Marie et que son drame qui est par ailleurs celui de la dignité est aussi celui de la jalousie. Sa dignité souffre de sa déchéance d'alcoolique et de la veulerie de sa femme. Marie est à la fois pour lui un objet de désir et comme une petite lumière au bout du tunnel qui prouve que, malgré tout, il y a encore une joie de vivre et une vie nette. Tout le *suspense* psychologique de l'action me paraît basé sur la virtualité d'une intrigue entre le quadragénaire et le fruit vert ; les coquetteries de la jeune fille font apparaître comme possible un instant cette réunion dont William Inge (auteur de la pièce qui a eu un très gros succès à Broadway) nous a habilement frustré.

C'est le metteur en scène de la pièce, Daniel Mann, qui l'a portée à l'écran sans concession et sans modification. Aidé par la photo intelligente de James Wong Howe — un des meilleurs opérateurs américains — il a su faire du bon cinéma en ne quittant pratiquement pas l'espace théâtral. Tout est subordonné ici au dialogue et aux *situations ; et les caractères se* détachent peu à peu, s'isolent, apparaissent nus, les nerfs à vif, écorchés comme dans les planches anatomiques. Le spectateur ressent une impression de gêne presque continuelle, ce qui indique que la partie est gagnée. Des scènes comme la séance de la ligue anti-alcoolique ou de la rumba dansée par Lola sont presque insoutenables. Rarement le sentiment de la dégradation de la personne humaine et de la déchéance de l'être au sein de l'hypocrisie générale s'est inscrit sur un écran de façon aussi flagrante. William Inge et Daniel Man ne décrivent pas : *ils dénoncent, ils démystifient* une règle du jeu absurde et pitoyable.

On se demande par ailleurs comment la pré-auto-censure hollywoodienne qui s'effarouche d'un rien a laissé montrer avec cette crudité les détails du flirt entre les deux jeunes gens. Il n'y a bien sûr pas là de quoi fouetter un chat mais une telle concentration érotique que les lorgnons des vieilles filles du Maryland ou de l'Illinois ont dû en devenir opaques. *La double* fin heureuse, dira-t-on, arrange tout. Mais Bruce sera vite cocu, Doc retournera à sa bouteille et Lola à ses pantoufles. Seule Sheba peut-être, si elle *n'a pas fini* sous un camion, a peut-être trouvé des maîtres plus dignes et plus heureux.

L'interprétation est remarquable. Shirley Booth, inconnue au cinéma

mais célèbre au théâtre, est une sorte d'Yvonne des *Parents Terribles* (une classe sociale en dessous) pour qui Doc et Sheba tiennent lieu de Michel. Elle est gênante de naturel, bouleversante dans les scènes de la fin et surtout dans celle du coup de téléphone à ses parents. Burt Lancaster, dans un rôle tout à fait inattendu pour lui, est servi par sa propre maladresse : discutable dans la violence, il est juste et émouvant dans l'humilité. Terry Moore enfin, face à Richard Jaeckel talentueux en petit lovelace stupide, a créé une inoubliable demi-vierge provocante, gourmande, irritante, pas vraiment mauvaise mais pire que mauvaise : sensuelle et prudente, nymphomane sans tendresse, sphynge dévoreuse d'hommes et incapable d'aimer. Tenessee William doit aimer ce sphinx sans énigme face à cette mégère en mou de veau, ce gracieux fourmillier ondulant de la croupe et pointant du sein devant un Sisyphe perdu non par l'alcool mais par la Femme.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

UN GRAND FILM ATHÉE

LE SALAIRE DE LA PEUR, film français d'HENRI-GEORGES CLOUZOT. *Adaptation et dialogues* : H.-G. Clouzot, d'après le roman de Georges Arnaud. *Images* : Armand Thirard. *Musique* : Georges Auric. *Décors* : René Renoux. *Interprétation* : Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot, Folco Lulli, Peter Van Eyck, William Tubbs, Centa, Dario Moreno, Jo Dest. *Co-production* : Filmsonor-C.I.C.C.-Vera Film-Fono Roma, 1953. Distribué par Cinédis.

Un bon nombre de littérateurs disent, ou même pensent, que le cinéma trahit ou appauvrit les ouvrages célèbres ou non dont il s'empare. On discute gravement sur les problèmes de l'adaptation, comme si chaque cas n'était pas tout à fait particulier, comme s'il existait un critère un peu général. On voit de reste qu'aucune règle précise ne peut être établie : on ne peut pas dire qu'un bon livre fait un bon film et un mauvais livre un mauvais film ; ni, inversement, qu'un bon livre fait un mauvais film, et un mauvais livre un bon film. Chaque proposition un peu exhaustive est contredite par dix exemples ; bref, pas de syllogisme à l'horizon ; pas de certitude pensable. Naturellement, il est sûr, par exemple, qu'aucun bon film ne peut être tiré de « Léon Morin prêtre » ; le nombre des cas aussi tranchés est pourtant moins élevé qu'on aurait tendance à le croire.

Il est tout à fait indispensable de s'en tenir à ces constatations de bon sens si l'on veut se garder des généralisations intempestives : les deux grandes tragédies cinématographiques françaises, et, à mon sens, les deux plus grands films des deux dernières années sont des adaptations d'ouvrages éminemment comparables par la médiocrité discrète de l'écriture, par la pauvreté formelle, par l'absence de style littéraire. *Jeux Interdits* et *Le Salaire de la peur* valaient tout au plus par la force des sujets, ou davantage, par la richesse des idées initiales. L'esprit de système parle alors : écarté le théorème qu'un bon sujet suffirait à faire un grand film, on a la tentation d'avancer qu'il fallait justement que ces livres fussent aussi peu respectables dans leur forme, leur agencement dramatique et la détermination même de leurs personnages, pour que Clément et Clouzot en tirassent le maximum, jusqu'aux transfigurations qu'on peut voir.

Cette comparaison engendre presque une certitude ; comment ne pas se dire qu'on a compris le problème ; les objections, toutefois, se présentent immédiatement : je n'aime pas *Le Curé de Campagne* ; et sans doute ne placerais-je pas *Le Diable au corps* au tout premier rang. Mais ce sont visiblement de très grands films, qui n'ont pu qu'être portés par le respect absolu et l'extrême fidélité à de très grandes œuvres, jusqu'à la perfection formelle et la noblesse qu'ils ont en eux. Ainsi, peut-on voir clairement que le fameux problème de l'adaptation n'est qu'un faux problème, très exactement réductible à la personnalité même de l'auteur du film.

⁂

Tout étourdi encore du choc produit par *Le Salaire de la Peur*, on peut donc penser qu'il s'agit de la manifestation la plus claire et la plus cohérente d'un



Charles Vanel et Yves Montand dans le *Salaire de la Peur* de H.-G. Clouzot.

monde Clouzot, dont on n'aurait jusqu'à maintenant vu que des fragments — ou mieux, car je ne pense pas qu'on puisse ramener ce film à quelque subjectivité, ou à quelque métaphysique, il est évident que Clouzot vient enfin d'exprimer totalement, et sans doute volontairement, sa manière de saisir le réel. On peut même prononcer les mots de monisme matérialiste, ou de relativisme ; l'allure générale du film retient toutefois de s'avancer dans les nuées.

Les clés fournies par la plaquette étourdissante de virtuosité, consacrée à Clouzot par François Chalais, ouvrent d'abord toute une série de portes. Le goût de la violence, de la brutalité, de l'efficacité expliquent cette forme coupante, ce découpage sans un temps mort, cette avalanche de coups minutieusement calculés pour que la force du suivant efface le souvenir du précédent, et qui vous laisse sans souffle. Les grosses têtes du spiritualisme militant disent des « Liaisons dangereuses » : « c'est une simple progression » ; on voit d'ici la même sentence tomber des mêmes bouches ; la progression du film n'est pas plus une mécanique-en-soi que celle des « Liaisons » ; ce n'est pourtant pas à ces gens-là qu'il faudrait faire des discours sur la fin et les moyens.

Il faudrait s'attarder sur les *prouesses* du film, le plus achevé, sans doute, de Clouzot, sur la dureté du cadrage, sur la férocité des traits, sur l'habileté diabolique de l'exposition, sur l'efficacité et la subtilité du dialogue. Mais on voit si immédiatement la plénitude et la beauté de la forme du film, et ses ennemis même vont le concéder si aisément, qu'il vaut peut-être mieux courir très vite jusqu'à la signification de ce qui est *montré*.

La machinerie dramatique, la plus parfaite, sans doute, qu'on ait vu en France depuis longtemps, renforce encore cette impression : pas un épisode qu'on puisse retrancher sans modifier la conclusion. On a déjà vu écrire que le début du film, où l'intrigue sentimentale Montand-Vanel surchargeaient un propos qu'on ramenait à l'histoire d'un personnage qui a peur. Et de fait, pas traces de tout cela dans le roman. Le propos de Clouzot apparaît ainsi, à mon sens, comme beaucoup plus vaste que le simple récit de la peur d'un camionneur assis sur un baril de nitroglycérine.

Une première partie, assez longue, presque une moitié du film, est entièrement consacrée à la mise en situation des personnages, sur le plan social, comme sur le plan sentimental. Il n'y a littéralement pas d'action pendant la première heure de projection ; je crois n'avoir jamais encore vu un pareil souci d'explication quasi théorique des préliminaires d'un drame, un pareil soin *dans la préparation* des chausse-trapes, une telle volonté de présenter le déroulement des faits comme la conséquence *nécessaire* d'une situation précise et définie ; la méthode d'expo-

sition du *Salaire de la Peur* est la correspondance exacte, au cinéma, des vues de Sartre sur le roman, où l'action dramatique. Les personnages sont pris dans la nasse de leur situation dans le monde. Le refus conscient ou inconscient d'assumer leur condition, l'aveuglement, la croyance naïve en leurs forces illusoires, les précipitent nécessairement à la catastrophe.

Sans doute la méthode de Clouzot est-elle rigoureusement réaliste, et rien de la proposition abstraite précédente ne se trouve-t-il dit clairement. Mais à qui fera-t-on croire que Clouzot voulait simplement *bien raconter* une histoire ? Les règles mystérieuses de la confection du scénario bien goupillé se confondent ici avec l'ambition même du film.

De même, l'intrigue sentimentale Folco Lulli-Montand-Vanel, que déjà des critiques pudibonds ont trouvé « insistante », n'apparaît pas du tout comme une digression gratuite, mais comme le meilleur moyen, par la lente décristallisation de Montand, de ne pas faire du voyage une action-en-soi, mais une action singulière, déterminée et nécessaire. La discrétion des moyens employés pour développer cette intrigue sentimentale, la précision invisible des rapports entre la petite frappe et le caïd, outre qu'ils indiquent un fort intelligent lecteur de Genêt, font du petit drame homo-sexuel si nécessairement imbriqué dans le drame du film, la seule manifestation adulte, au cinéma, avec l'histoire du couple nazi dans les *Maudits* de René Clément, des conflits homo-sexuels. Je me demande si Clouzot a jamais pensé aux possibilités d'adaptation de l'admirable « Taciturne » de Roger Martin du Gard.

Le lumpen-prolétariat importé, les indigènes et les représentants de l'ordre du pétrole dont les rapports sont aussi clairement et systématiquement *expliqués* que les rapports sentimentaux des protagonistes, contribuent à faire de la première partie du film la peinture d'un monde aussi complexe, aussi subtil et aussi dense que celui d'*Asphalt Jungle*, par exemple, ou des grands Stroheim. Dans une période où l'infantilisme des situations devient, de *Don Camillo* aux *Neiges du Kilimandjaro*, la règle de fer des scénarios, l'aspect adulte du sujet surprend étrangement, et place le film, immédiatement, très en avant des conflits mineurs et enfantins qui constituent le sujet de quatre vingt dix-neuf pour cent des films que nous voyons aujourd'hui.

⁂

Je pense toutefois que la signification du film est bien plus importante que sa place dans le cinéma contemporain, ou même dans l'œuvre de Clouzot. Beaucoup plus que dans tous ses films précédents, Clouzot dans *Le Salaire de la Peur* semble vouloir « faire comprendre » — ce qui était latent dans son œuvre passée, semble ici évident. Je ne veux pas dire, naturellement, que sa méthode même ait changé. Il procède toujours, avec la même brutalité, par chocs purement physiques sur la sensibilité du spectateur ; on trouve toujours la même méfiance justifiée pour l'introspection, pour la fine réplique psychologique, le même réalisme cruel qui fait s'interroger les boy-scouts sur l'âme de ses personnages, et le message de ses films. Mais cet univers dit « noir » qui est celui de ses films, l'absence calculée du fameux petit rayon d'espoir qui réchauffe tellement d'églises, le refus de déboucher sur les perspectives radieuses d'un quelconque monde meilleur, se rattachent à mon avis plus clairement ici à une tragédie de l'absurde.

Un spiritualisme sournois traîne comme un brouillard dans les arrière-fonds de presque tous les films. Je ne parle pas des bergeries où les âmes sont ouvertement sauvées et pas davantage des aventures de Calvero où en vain on cherche la trace d'Henri Verdoux, mais des fondements idéologiques implicites de la production des films, dans son ensemble.

Le Salaire de la Peur est un film qui n'implique ni être suprême, ni providence. Comme les romans de Conrad, *Le Salaire de la Peur* est un drame de l'échec, et comme eux, une tragédie de l'absurdité des entreprises aveugles. Il ne s'agit pas d'une vanité-en-soi, de l'action-en-soi, mais d'un échec étroitement lié à un contexte humain précis. La rigueur de la marche vers cette conclusion est peut-être ce qui émeut le plus. A une première vision, la double valse de la fin surprend, comme une performance supplémentaire inutile. Ce doigt de complaisance, à peine perceptible, explique peut-être l'instant d'hésitation qu'on a, pour saisir que cette fin était inséparable de l'exposé des motifs.

Ainsi, à un moment où nous étions quelques-uns à nous dire que l'ère du scénario trop bien charpenté allait peut-être se clore, c'est un film étonnamment construit qui vient bouleverser notre petit confort. Tant il est vrai qu'aucune généralisation n'est à l'abri des événements, au cinéma. Le merveilleux *Hulot* repousse du pied toutes les recettes brevetées de fabrication d'un scénario, mais faut-il, à la dorsday, se gargariser à l'eau de Lourdes parce que la folle prétention métaphysico-lyrique de Minna de Vanghel en fait autant ? et de l'échec évident de récentes mécaniques parfaites induire qu'une machinerie trop savante condamne un film, au départ ?

Le Salaire de la Peur recherche et utilise l'effet, n'importe quel effet pourvu qu'il fonctionne. La psychologie des personnages est sans diaprures littéraires et repose sur leur comportement ; ils n'ont pas une âme immortelle, libre et dispose, hors de leur condition, qui a été étroitement définie. Il paraît que rien de tout cela n'est encore à la mode. Au terme d'un effort technique qui a été, semble-t-il, lent et pénible, le film de Clouzot, dans une brutale perfection formelle balaye les brouillards spiritualistes et devient une image inoubliable de l'atrocité du monde.

PIERRE KAST

COMÉDIE-BALLET DANS LE GOUT FRANÇAIS

RUE DE L'ESTRAPADE, film français de JACQUES BECKER. *Scénario :* Annette Wademant. *Adaptation et dialogues :* Annette Wademant et Jacques Becker. *Images :* Marcel Grignon. *Musique :* Marguerite Monod et Van Parys. *Interprétation :* Louis Jourdan, Anne Vernon, Daniel Gélin, Henri Belly, Micheline Dase, Michel Flamme, Claude Larue, Jacques Morel, Jean Valmence. *Production :* Cinéphonic-S.G.G.C. Filmsonor, *1953*.

Que j'ouvre, après le film de la soirée, mon livre de chevet (c'est *La Confession publique* de André de Richaud), j'y trouve la définition d'un style qui n'est pas un style de vie, mais un style *d'âme*. « Je lis dans « Zadig », écrit Richaud : « A quelques lieues du château d'Abogard, il se trouva sur le bord d'une petite rivière, toujours déplorant sa destinée et se regardant comme le modèle du malheur » ; subitement un merveilleux tableau chinois surgit dans ma tête. Le voyez-vous le petit homme longeant un fleuve qu'on déroule interminablement de ses rouleaux de soie et des montagnes à l'horizon vues de très haut ? Pourtant aucune phrase ne peut être moins pittoresque que celle-là. Ni Voltaire ni moi sommes pour quelque chose dans la création de ce tableau. Je sais maintenant que lorsque je lirai cette phrase, dans vingt ans peut-être, le petit homme cheminera dans mon cerveau. » Je vous ai transcris la phrase au hasard et c'est au très beau film de Becker qu'est *Rue de l'Estrapade* la plus précise des introductions.

Les rouleaux de soie renferment, secrète et dérobée, notre réalité quotidienne, nos soucis et nos malheurs, nos amours enfin. Le petit homme imaginé par le poète (pour nous *homme de cinéma*), s'il les déroule dans l'inconscience se désolera aussi de leur manque de pittoresque ; lui-même n'est-il pas sorti de la phrase la plus anodine ? S'il les déroule, au contraire, avec *malice*, il s'apercevra de son pouvoir : la phrase la moins pittoresque deviendra l'image la plus *intéressante*. On ne saura plus très bien où est le créateur et où est le créé, l'homme et le poète. Celui-là par ses images que l'on pouvait supposer les plus banales, par cette confusion de la création pure et du quotidien aura atteint la forme la plus mécanique peut-être, mais en tout cas la plus parfaite de l'*expression*.

Songeant déjà à Becker, j'ai parlé de style *d'âme*. On aura pu s'étonner alors du titre de ce texte. L'erreur la plus habituellement faite veut, en effet, dans une hiérarchie toute académique, mettre Racine avant Molière et Molière avant Marivaux, c'est-à-dire reconnaître comme supérieure l'exposition des sentiments et des drames expressément éternels et comme inférieure l'exposition des rires et des enchevêtrements de tous les jours, même si on les sait d'une vérité constante. La dernière manière refuse le drame apparent et pratiquement inexact qui faci-

lite le *spectacle,* pour essayer de *surprendre* ce drame dans le mot qui semble le plus simple mais qui peut être aussi le plus ambigu. L'homme n'est presque jamais en situation *définitive.* S'il n'a presque jamais à choisir en bloc, il a constamment à choisir en détail. Le tragique et le comique de tradition ont refusé le détail. Si l'on tient avec moi *Bérénice* comme la plus parfaite des tragédies françaises et le *Misanthrope* comme la plus cruelle, l'on s'apercevra de leur arbitraire de génie certes, mais très irréel. J'entends bien, par contre, qu'elles aient été les fondements nécessaires (et donc simplifiées) de ce qui devait être une tradition que, dans la période de rigueur à laquelle elles appartiennent, le choix du créateur ait été de poser définitivement les bases d'une morale éternelle — ou qu'il voulait telle ; j'entends bien, mais l'erreur la plus profonde fut de donner à cet arbitraire une valeur temporelle sans limite, et de lui tout subordonner, A tel point qu'il n'est pas rare de voir (ce qui n'est qu'une manifestation partielle mais évidente) mépriser le comique ou même l'enjouement parce que près de notre habitude ; on rit et on sourit plus qu'on pleure et on ne peut imaginer sans pleurs les grandes choses.

Sous un sourire pourtant, on cache mieux le poison. Si même on ne sourit pas, on cache le drame le plus profond de la terre dans un geste qu'on devine à peine, dans une phrase qu'on interrompt : trouver la force incantatoire et définitive de ce sourire, de ce geste, de cette phrase est bien ce à quoi mille ans de dramaturgie n'est pas arrivé. Dans ce qu'il a de meilleur, en cinquante ans, le cinéma a essayé de trouver cette force. Mais comme jeune enfant logique, il s'est cru obligé de reprendre à son compte toute une évolution et ses plus grandes réalisations ont tout d'abord affirmé la permanence de la grandeur tragique dans la forme que nous avons définie. Reconnu outil du peuple, il se permet ce que les gens *sérieux* ou affirment singeries ou ne comprennent pas : le tantôt triste et le tantôt gai — à trois secondes d'intervalle, sans la moindre précaution shakespearienne. C'est là qu'il découvre son génie le plus pur, Mais ce ne peut être sans le refus d'une facilité qui sollicite à chaque pas sous le prétexte de montrer le *vrai* dans sa totalité.



La « robe » d'Anne Vernon dans *Rue de l'Estrapade* de Jacques Becker.

C'est bien ce que comprend Jean Renoir et ce n'est pas sans raison qu'il s'inspire justement de Marivaux pour ce qui est sans doute le plus *grand* (et le mot a ici un nouveau sens) film du monde : *La Règle du Jeu.* Pour nous résumer par une formule stricte, qu'il soit permis de dire — pour rester dans un ordre qui exclut toute médiocrité, comparaison d'intelligence à intelligence — qu'il est plus difficile de faire *La Règle du Jeu* que *Les Dames du Bois de Boulogne.* Seul d'ailleurs — et ce n'est pas un mince mérite que de l'avoir découvert — le cinéma peut nous donner une telle plénitude (pourtant y a-t-il spectacle où il soit *dit* aussi peu de chose ?), car seul il peut nous révéler toutes les apparences. André Bazin l'a expliqué pour Renoir qui dit de celui-ci : « Le plus visuel et le plus sensuel des cinéastes est aussi celui qui nous introduit au plus intime de ses personnages parce qu'il est d'abord amoureux fidèle de leur apparence et par elle de leur âme.

« La connaissance chez Renoir passe par l'amour et l'amour par l'épiderme du monde. La souplesse, la mobilité, le modelé vivant de sa mise en scène c'est son souci de draper, pour son

plaisir et pour notre joie, la robe sans couture de la réalité. »

Etre le messager de cette réalité, toujours la même et toujours nouvelle à travers le kaleidoscope des figures et des reflets des hommes et des choses l'amène logiquement à ce *Carrosse d'or* qui peut alors nous apporter le foisonnement de son immense richesse. L'esthétique (mais ce mot déplairait à Renoir) du *Carrosse d'or* est d'aller aussi loin dans l'expression du quotidien, du spontané (Comedia dell' arte !), de l'insaisissable, que la tragédie classique était allée dans l'expression de l'éternel malheur des hommes. Mais il est temps d'aller de cette comédie dans le goût italien à notre comédie dans le goût français.

Si nous avons essayé d'appréhender le sens de valeurs renouvelées, particulièrement chez Renoir, c'est que Jacques Becker doit à celui-là sa formation. Voilà un des très rares cas où le disciple d'un réalisateur aura pris les leçons du maître, y aura cherché sa propre définition et après bien des erreurs l'aura trouvée. *Rue de l'Estrapade* apporte en effet la définitive et réelle connaissance de Jacques Becker. Expliquons-nous sur les erreurs : nous avons à dessein laissé dans l'ombre le *naturalisme* (antérieur à la *Règle*) de Renoir, mais l'on sait bien que la légende a fait long feu, Renoir n'est pas naturaliste, comme Stroheim n'est pas freudien. Becker, semble-t-il, pris le mot dans un sens strict, y ajoutant la confusion de ce qui serait son style. Sans appeler de ferveurs *Goupi Mains Rouges* était honorable et plaisant, plus précis *Antoine et Antoinette*, *Rendez-vous de Juillet* devaient s'attacher à des *problèmes*, mais si l'un restait obscur et vivant le second sombrait dans l'exécrable et l'on y eut cherché en vain une *fraîcheur* de voir.

Mais, en 1944, Becker avait tourné *Falbalas* et il est bien sûr désormais que *Falbalas* gagnera son procès en appel. Si l'on se souvient de ce que nous avons tenté d'approcher, nous pouvons dire que *Falbalas*, tragédie quotidienne, emprunte encore au tragique traditionnel une facture mais que déjà se précise le sens du ballet, du rythme habituel et déréglé de la vie, repris certes de *La Règle du Jeu*, mais y apportant des données conscientes et plus analysées, telles qu'elles le sont dans la très célèbre partie de ping-pong. Ce n'était pas absolument nouveau. *Edouard et Caroline* allait troubler bien davantage. On n'y voulut voir tout d'abord — obsédé par le souvenir — que la nostalgie irrémédiable de la *Règle*, alors que pour la première fois Becker s'y séparait de Renoir pour nous apporter sa propre leçon (non encore sans équivoque, comme le notait Bazin). *Edouard et Caroline* était la première mise au point à peu près définitive d'une mécanique. Ce terme semble péjoratif, mais son génie est d'en avoir révélé un style qui éclatera, éblouissant, dans *Rue de l'Estrapade*.

Nous avons vu que le cinéma et Renoir en particulier nous faisait entrer (après Marivaux, sur un autre plan) dans le domaine des apparences, en particulier des apparences charnelles. Mais celles-ci, en perpétuel changement, sont insaisissables. La règle du jeu est donc de les poursuivre inlassablement à la recherche de leur fugace vérité. La comedia dell'arte peut bien leur donner un cadre, leur poursuite n'a pas de fin. Cette course interminable n'a pas convenu à Becker, trop logique, trop organisé. On peut dire que son style est une *mécanique des apparences*. Il codifie. (Pour se débarrasser de la construction il revient d'abord aux unités rigoureuses. *Edouard et Caroline* est l'histoire d'une soirée, *Rue de l'Estrapade* d'un week-end). Mais non, sans erreur, dans une codification *définitive*. Nous ne sommes pas au vaudeville ! Françoise est certes la femme-outragée-qui-aime-son-mari-malgré-tout, Henri le beau-jeune-homme-qui-aime-sa-femme-mais-qui-la-trompe, Robert le poète-en-mal-d'amour, ils sont classés, le dénouement est aussi sûr que celui de la comédie américaine ou du « Cygne noir », mais chacun reste libre, car s'ils sont pourvus d'une mécanique qui les met non hors de notre temps mais hors du leur, il s'agit d'une mécanique autonome. Leurs visages, leurs corps sont porteurs à chaque minute des accessoires de la minute précédente. *Les personnages agissent en fonction de ces accessoires, dont ils ont eux-mêmes décidé l'usage.* On connaît leur âme par leurs gestes, non par leur visage, à l'inverse des héros de Bresson. Au départ la mécanique que leur donne le réalisateur est invisible. Au stade second on s'en rendrait compte si à ce moment-là elle n'était déjà chargée d'humanité, donc *vraie*. Henri a dans les mains un bouquet, il passe devant l'immeuble de sa maîtresse, mais il va

chez l'amie de sa femme, il brandit le bouquet, il séduit l'amie par les fleurs, toute la séduction est autour des fleurs, le personnage Henri, ce sont les fleurs.

Mais l'exemple peut être plus ambigu : Françoise va chez Christian, le grand couturier pédéraste, en pleine nuit. La maison de couture est à l'image de Christian. Françoise met la robe. Elle n'existe plus. Elle *est* la robe. Christian n'a pas de désir pour Françoise mais pour la robe (au fond Françoise lui est antipathique). Dans le palais de velours et de cristal, un bruit de grille : le jeune amant de Christian vient faire une scène. Françoise s'enfuit. Pas un instant nous n'avons su qui était Jacques Christian, qui était l'ami : la mécanique joue contre eux. Nous ne savons même pas ce que Françoise a été durant la scène. Mais nous savons que la robe était l'illusion, l'évasion (ce n'est pas un symbole. Deux jours plus tard, avec la même robe, le jeu aurait été sur le clips ou la dentelle). Il n'y a pas chez Renoir de comparses de l'importance de Christian. Ceux de la tragédie et du vaudeville ne sont que des confidents. S'il n'y a pas de symboles (il s'agit *d'apparences*) on peut tout de même imaginer bientôt une mythologie Becker comme il y a une mythologie Stroheim. Le manque de place m'oblige à terminer ces notes sur un style nouveau servi par des interprètes qui jouent comme des jouets habilement montés, c'est-à-dire à la perfection. Il n'est pas inutile d'ajouter — ce qui est essentiel — qu'Anne Vernon est jolie à ravir.

S'il y a définition d'un style, il y a aussi définition d'un goût, d'un goût très sûr où les robes mettent de longs chatoiements. Becker est le seul à réussir, très finement, ce que tente tout un cinéma français qui se veut *badin*, comme loin de tout *message* délibéré, il sait seul, faire, comme malgré lui, une critique acerbe, intelligente, spirituelle du comportement humain dans un cadre volontairement restreint que lui a construit Annette Wademant. Il faut là applaudir à la naissance d'une scénariste (ce qui est rare) qui a su se servir des leçons américaines et italiennes pour les porter à une perfection d'intentions et de réussites, et nous donner un dialogue impeccable et d'une grande rigueur dans le sourire, non sans préciosité. Dans les débauches conformistes des films actuels, *Rue de l'Estrapade* apporte la note d'une morale intelligente, dans la ligne de la morale des romans de Mlle de Scudery. Françoise, sur un lit, dit de l'amour qu'il est grave : l'on s'en amuse pourtant mais sans jamais le dégrader. Si Becker s'est affirmé comme l'un des tout premiers réalisateurs français, Annette Wademant et lui-même, comme Mlle de Scudery, ont cherché à *plaire*, dans ce sens si plein et si heureux du XVIIe français. Ils y ont merveilleusement réussi. Pendant deux heures, sous nos yeux ravis, ils nous ont guidé, par leur magie, sur leur carte du Tendre.

MICHEL DORSDAY

LA NEIGE N'EST PAS SALE

THE SNOWS OF KILIMANDJARO (LES NEIGES DU KILIMANDJARO), film américain en Technicolor de HENRI KING. *Scénario :* Casey Robinson, d'après une nouvelle de Ernest Hemingway. *Musique :* Bernard Herrmann. *Images :* Léon Shamroy. *Décors :* Thomas Little. *Interprétation :* Grégory Peck, Susan Hayward, Ava Gardner, Hildegarde Neff, Leo G. Carroll, Torin Thatcher, Ava Norring, Helene Stanley, Marcel Dalio. *Production :* Darryl F. Zanuck-20th Century Fox, 1952.

Il y a dans *Les Neiges du Kilimandjaro* de nombreux retours en arrière, un happy-end (1) et des séquences parisiennes tournées à Hollywood, grâce à quoi MM. Louis Chauvet, Jean Dutourd et quelques autres verront leur tâche singulièrement facilitée.

Mais moi qui ne suis qu'un « vieil usager du cinéma », comme disait

(1) Une tragédie peut finir bien : « Mithridate ». La fin des « Passagers de la nuit » si critiquée était la même que dans la pièce de Racine. Une sorte de happy-end provisoire.


Susan Hayward et Gregory Peck dans *The Snows of Kilimandjaro* de Henry King.

Jean George Auriol, comment expliquerais-je ma déception ? J'aime les retours en arrière depuis que j'ai lu Proust, j'aime les fins heureuses car il me plaît que les gens sympathiques soient heureux et sortent indemnes des ennuis qu'ils ont la gentillesse de subir durant une heure et demie pour mon plaisir, et ne me déplaît point non plus la manière dont l'Amérique se représente nos vieux quartiers de Paris. De plus, je considère que *Arc de Triomphe, Un Américain à Paris, Vivre Libre,* m'offrent une vision de Paris et de la France plus exacte que celle que le cinéma français nous donne de Paris dans *Adorables Créatures* et de la France dans *Le Garçon sauvage*.

La nouvelle d'Hemingway raconte l'agonie d'Harry Street, romancier venu au Kenya avec sa femme Helen chasser l'impala et atteint de gangrène à la jambe. Le scénario garde le même point de départ et le développe en faisant par l'écrivain revivre, en pensée, les trois aventures sentimentales les plus marquantes de sa vie. Le processus d'adaptation est donc le même que pour *The Killers* de Robert Siodmak.

Le scénario se déroule parallèlement à une belle légende qui est aussi une devinette : le Kilimandjaro est la plus haute montagne d'Afrique (5.794 m.). La cime Ouest s'appelle le Masai Ngage Ngai (Maison de Dieu). Tout près de là est une carcasse gelée et desséchée de léopard. Nul n'a expliqué ce que le léopard allait chercher à cette altitude. Si la réponse n'est pas connue on peut dire *qu'elle est la même* — le souci de la gloire en moins — que celle qui guida Maurice Martin et Roland Truffaut sur ces mêmes cimes pour l'expédition du Club Alpin Français au Kenya et davantage encore celle qui manqua faire de Herzog et *Lachenal deux « carcasses gelées et* desséchées » au sommet de l'Annapurna. L'expression « gagner le ciel » prend ici son sens extrême et le plus noble.

Les Neiges du Kilimandjaro sont un film techniquement irréprochable. Les inévitables enchaînements qui marquent les retours au passé ou au présent sont ici évités au grand dépit des admirateurs des procédés savants de *Mademoiselle Julie !* Les sauts dans le temps sont rendus perceptibles avec une pleine efficacité, sans poudre aux yeux, simplement par contrastes de couleurs. La séquence africaine, par exemple, s'enchaîne avec celle, parisienne, par juxtaposition brutale (tel un contrechamp imaginaire) d'un vert très buisson et d'un bleu très nuit de Paris. Les séquences au passé sont traitées en plans longs avec déplacements d'appareils, tandis que celles du présent sont en plans courts et fixes.

Beaucoup de transparences dans la première partie du film, mais fort bien faites et qu'il serait déloyal de reprocher ici quand on les admet si complaisamment pour l'*African Queen.*

Les couleurs sont fort belles et se soucient peu d'être naturelles. Je rêve d'un distributeur qui aurait l'audace d'utiliser ce slogan : « premier film en couleurs, cent pour cent, surnaturelles ».

Enfin il manque à ce film d'exister, d'être joué *et que l'on y croit,* c'est-à-dire l'essentiel. Henry King est cependant un excellent directeur d'acteurs et certains se souviennent peut-être de *Jesse James* de l'admirable *Chant de Bernadette* et plus récemment de *Un Homme de fer* et de *La Cible humaine.* La critique dédaigna l'un et l'autre de ces films, prouvant ainsi que sa hiérarchie des valeurs est au fond la même que celle des journaux corporatifs : les budgets publicitaires, l'importance

extérieure de la production guident la presse. Il est si commode de juger sur les apparences.

Ava Gardner et Susan Hayward sont l'une et l'autre d'admirables actrices que nous révélèrent *Les Tueurs* de Siodmak et *La Famille Stoddart* de Gregory Ratoff.

Si considérable que soit leur talent et remarquable leur plastique, encore faudrait-il qu'elles eussent à les mettre en valeur et, hormis deux ou trois scènes pour Ava Gardner et les très émouvantes séquences finales pour Susan Hayward, leur jeu se limite trop à souligner platement l'assez beau dialogue de Casey Robinson.

Quant à Hildegarde Knef devenue Neff, ramassée dans les ruines de Berlin, héroïne des *Assassins sont parmi nous*, puis transplantée à Hollywood, nous n'en pensons rien. Est-ce son rôle qui est ingrat (une comtesse frigide) ou sa personne ? Gregory Peck, nouveau venu, est la preuve qu'il n'y eut jamais d'âge d'or du cinéma américain. On appelle l'âge d'or une époque que l'on croit découvrir en perdant sa jeunesse.

Nous chantions hier les louanges du cinéma américain « le plus grand du monde », mais il ne s'agissait point tant des superproductions que des petits films de série que l'on découvre dans les petites salles des boulevards. Le bruit du projecteur y crée une intimité chaleureuse et nous restitue le chant de grillon de la caméra. Ainsi se projette le film en même temps que se recrée sa fabrication. La boucle est bouclée. Ce cinéma est paré de noms prestigieux : *Des Filles disparaissent, Le Démon de la Chair, Né pour tuer, Avant de t'aimer.* Il a souvent votre mépris et presque toujours notre admiration.

On dira que je n'ai guère traité mon sujet. C'est précisément le reproche que je ferais à Henry King, metteur en scène des *Neiges du Kilimandjaro*.

François Truffaut

BIBI FRICOTE

THE HAPPY TIME (SACRE PRINTEMPS), film américain de Richard Fleischer. *Scénario :* Earl Felton, d'après la pièce de Samuel A. Taylor et le livre de Robert Fontaine. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Images :* Charles Lawton Jr. *Décors :* James Crowe. *Interprétation :* Charles Boyer, Louis Jourdan, Marsha Hunt, Kurt Kasznar, Linda Christian, Bobby Driscoll, Marcel Dalio, Jeannette Nolan, Richard Erdman, Marlene Cameron. *Production :* Stanley Kramer. *Producteur associé :* Earl Felton. *Distribution :* Columbia Films S.A., 1953.

Dans l'esprit des spectateurs indécis quant au choix des films à voir, son titre desservira peut-être cette bande qui ne le mérite pas.

En outre, on sait trop quelle caricature dérisoire les Américains donnent, dans la plupart des cas, des milieux et des personnages français qu'ils situent à l'écran.

Si l'affaire tourne si bien cette fois, c'est sans doute qu'il ne s'agit en l'occurrence ni de Français de France, ni de Français habitant l'Amérique, mais du groupe ethnique si particulier des Canadiens français. Je gage que le film plaira tant aux U.S.A. qu'en France car les deux publics ne sauraient être gênés par un quelconque sentiment de trahison ou d'invraisemblance puisque la tendance habituelle des spectateurs à s'identifier aux personnages ne peut ici vaincre le dépaysement fondamental que les uns et les autres ne peuvent manquer d'éprouver. Mais peut-être sont-ce les Canadiens français eux-mêmes qui ne se reconnaissent pas dans ce *Happy Time...* Toujours est-il que, du côté français, c'est une agréable surprise de découvrir, à la place des fantoches qu'on pouvait craindre, des figurines légères, charmantes et croquées sans bavures dans un style tantôt humoristique, tantôt franchement comique qui doit beaucoup à l'excellente interprétation de Charles Boyer, Dalio, Louis Jourdan et Kurt Kasznar.

Sur un terrain neutre où deux esprits, deux civilisations se combinent ou s'opposent selon les cas, l'indulgence, la gentillesse et la vivacité d'esprit ont beau jeu pour triompher des aveuglements et des aberrations du conformisme puritain. Dans cette atmosphère parfois aussi cocasse que le langage hybride des personnages, le baroque le dispute à l'hygiénique platitude des

civilisations mécaniques, le désuet chevauche bizarrement le modernisme, et le fantaisiste déconcerte à chaque instant l'utilitarisme prosaïque des pays trop neufs.

Les péripéties du film se développent autour du thème central : la crise de puberté de Bibi, digne rejeton d'une race fougueuse, entreprenante et fière. Au début, ce n'est qu'un *kid* anglo-saxon comme tous les autres, gentillet, un peu demeuré et fort couvé. Un petit homme courageux, comme on dit, un vrai bon petit cœur... qui, au demeurant, n'a pas encore réellement battu, même pour sa compagne de jeux, une fillette en plein âge ingrat que sa denture indocile et son museau de bouledogue enamouré enlaidissent à souhait.

Mais un jour survient une blonde qui ne se contente pas d'être langoureuse, mais se révèle de surcroît bonne, sérieuse, bien élevée... la vraie *créature de rêve*... C'est la crise : Bibi va suivre un itinéraire qui, successivement, l'éloignera de sa petite amie d'enfance, le précipitera sous le charme de la Vénus susnommée, — qui déclenchera bien involontairement en lui les étranges métamorphoses des éveils glandulaires, — et le ramènera finalement à la première, à qui il apparaît qu'il était condamné de toute éternité. Mais dans l'intervalle l'enfant est presque devenue femme par la grâce de quelques coups de pinceau sur ses traits camus, d'un clavier rénové dans une bouche démesurée, et aussi d'une première crise de jalousie.

Cet épilogue est plus tragique qu'il n'en a l'air, comme d'ailleurs tout ce qui touche à l'adolescence et à ses avatars : les cicatrices profondes que cet âge a laissées en nous, toujours prêtes à se rouvrir, ne sauraient nous empêcher ici d'entrer dans le jeu des auteurs qui évitent avec brio les écueils d'une sentimentalité qui reste à fleur de peau (et d'ailleurs ne nuit pas au sujet).

Pour ma part, je l'avoue, je n'ai guère résisté à l'humour des auteurs ni à la verve toujours optimiste des protagonistes : le grand-père, en dépit de son âge et de ses défaillances physiques, — le père, en dépit d'une épouse-modèle, c'est-à-dire timorée et sans imagination, — l'oncle-joli-cœur, en dépit d'une insatisfaction toujours quêteuse, — et l'oncle-ivrogne en dépit d'une femme plus pernicieuse que trente ans d'alcoolisme et d'une fille plus déprimante que trente complexes d'infériorité.

JEAN-JOSÉ RICHER

LE ROI TRNKA

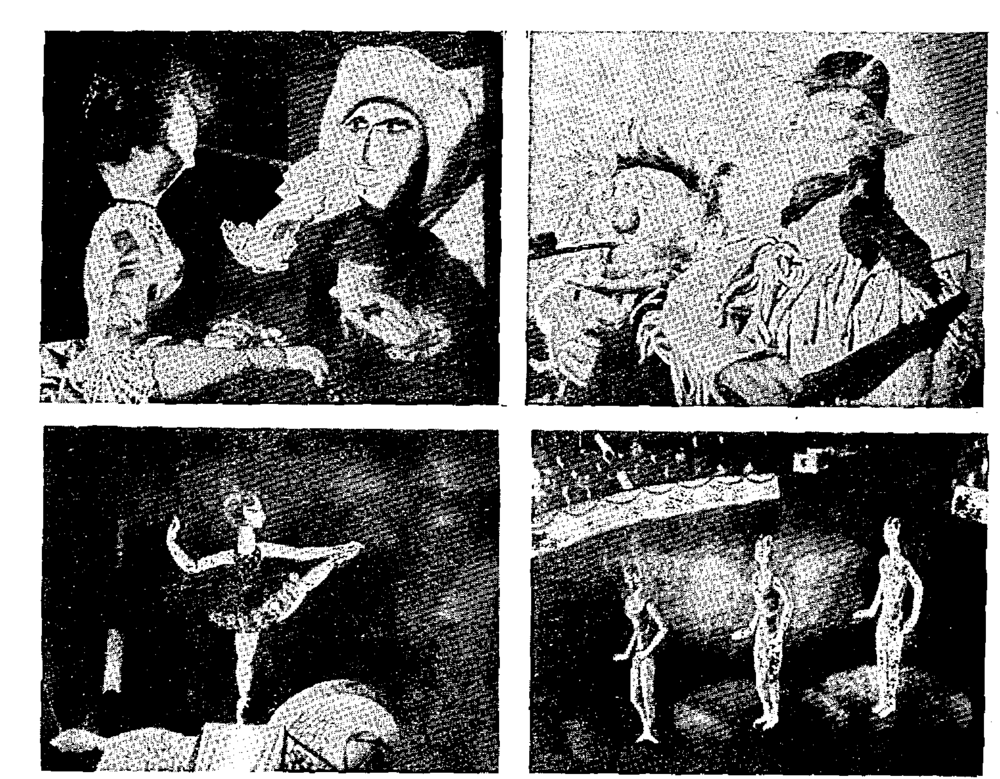
L'AMOUR ET LE DIRIGEABLE, dessin animé tchécoslovaque en couleurs de JIRI TRNKA. *Dessins :* Kamil Lhotak. *Musique :* Jan Rychlik.

LE CIRQUE, dessin animé tchécoslovaque en couleurs de JIRI TRNKA. *Dessins :* Frantisek Tichy, Jiri Trnka, Kamil Lhotak, Zdenek Seydl. *Musique :* Vaclav Trojan.

LE CHANT DE LA PRAIRIE, film tchécoslovaque de marionnettes (en couleurs) de JIRI TRNKA. *Musique :* Jan Rychlik.

Le programme composé des deux films de Jiri Trnka *Le Chant de la Prairie* et *Le Cirque*, qu'accompagne un charmant « cartoon » *L'amour et le dirigeable*, permet de faire un point instructif sur l'état du film de marionnettes et du dessin animé en Tchécoslovaquie, encore qu'aucun de ces films ne soient tout à fait récents. Il n'apparaît point cependant à la lumière de la visite que j'ai faite en novembre dernier à Trnka, dans ses studios de Prague, qu'il y ait quelque chose de nouveau dans sa technique du film de marionnette si ce n'est un progrès continuel dans la souplesse de l'animation et une certaine recherche de la grâce et de la beauté dans les visages de femmes, ce qui est flagrant dans les parties déjà terminées de *Vieilles Légendes Tchèques* (l'épisode des « amazones ») qui m'ont été projetées, ainsi que dans les scènes que j'ai vu tourner sur les plateaux miniatures des studios de Trnka, établis dans une ancienne église en plein centre de la ville.

Le Chant de la Prairie est une parodie de western musical américain avec diligence, vilain bandit, gentil cow-boy, héroïne effarouchée, poursuites, coups de revolver et galopades. La parodie n'est pas méchante et on a même l'impression que Trnka s'est pris d'amitié en cours de route pour ses personnages qu'il présente avec humour mais non



Le Chant de la Prairie (en haut) et *Le Cirque* de Jiri Trnka.

sans une certaine tendresse. Ce « digest » de tous les westerns finit par être presque un hommage au genre. En tout cas le film est bon principalement parce que — toutes proportions gardées — il est d'abord un bon western. L'animation, dans le principe même de sa stylisation, est parfaite et la banque-son, élément le plus parodique du film, a été très étudiée.

Le Cirque est considéré en Tchécoslovaquie comme un film expérimental et n'a pas, m'a-t-on dit, été exploité dans les circuits courants (je l'ai pour ma part vu projeter en noir et blanc et en 16 mm au cinéma de l'aérodrome de Prague ; privé de la couleur il n'avait l'air que d'un brouillon). Il est évident que le style du film est très éloigné des canons du réalisme socialiste, mais j'ignore si cela a pu jouer un rôle dans sa non présentation au grand public. De toute façon cela est dommage car cette bande est admirable, sans doute le chef-d'œuvre du dessin animé depuis dix ans, peut-être même le chef-d'œuvre de tous les dessins animés. Au reste il ne s'agit pas tout à fait d'un dessin animé. Si j'ai bien compris les explications de Trnka traduites en un français hésitant par un interprète peu clair, ce sont des dessins découpés dans du carton et posés à plat sur des fonds qui sont animés image par image. Mais il importe peu. Plus même que la charmante drôlerie de l'action, l'exacte mesure des « gags », c'est dans son style même que *Le Cirque* fait enfin éclater les étroites limites plastiques du genre, ce que seul Mac Larren a jusqu'à présent réussi dans le non-figuratif. Couleurs, rythme de l'animation, dessin des figures débouchent sur la peinture moderne et non plus sur l'épicerie du cinéma. Un Picasso bleu ou rose aurait pu jeter ainsi dans un espace strictement poétique cette inoubliable écuyère au visage fermé, cet homme orchestre mélancolique et ces impassibles trapézistes lunaires, hiératiques et souples. Pour la simple façon dont ils retombent sur leurs pieds on peut donner sans regret les trois quarts de ce qui a été dessiné sur tous les écrans.

J. Doniol-Valcroze

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

DREAMBOAT (UN GRAND SEDUCTEUR), film américain de CLAUDE BINYON. — *Le film se veut tout d'abord* une satire d'un certain cinéma muet mais il se laisse prendre à son jeu et tombe — heureusement — sous le charme. Non sans avoir fait justement la critique acerbe des procédés dégradants de la Télévision américaine et de la publicité. Il faut signaler aussi un plaidoyer pour la liberté de l'enseignant (problème capital de l'équilibre des pays). Tout cela serait fort captivant si la comédie était drôle, mais elle ne l'est pas et les actes restent naïfs. Anne Francis est encore une fois, typiquement, la jeune fille américaine. — (M.D.).

WE WERE NOT MARRIED (CINQ MARIAGES A L'ESSAI), film américain d'EDMOND GOULDING. — Critique également mais beaucoup plus virulente, de la Télévision et de la publicité américaines, le film est aussi une très misogyne satire du mariage, non sans que pour une fois (différence, sur ce plan, avec *Chaînes conjugales*) les hommes ne prennent leur part de l'accusation par leur égoïsme, leur manque d'égards, leur inintelligence du couple. Une grande confusion dans le ton des sketches gâte un ensemble mal construit mais attachant dans ses intentions. Il reste que le film débute et se termine par une histoire très habilement montée et qui conclut avec un scepticisme tendre. — (M.D.).

PAT AND MIKE (MADEMOISELLE GAGNE-TOUT), film américain de GEORGES CUKOR. — Ce dernier ne fait plus aujourd'hui le merveilleux *Sylvia Scarlett* ou l'exquis *Vacances*, mais sur la mince histoire des rapports d'une championne de golf et de tennis et de son manager il a œuvré avec finesse, habileté et drôlerie. Tout d'ailleurs repose sur les acteurs. Katharine Hepburn, malgré quelques grimaces en trop, vieillit avec grâce et conserve son charme intelligent. C'est Spencer Tracy cependant qui est le meilleur et ses tics sont plus vrais que le vrai. — (D.V.).

LE GRAND MELIES, court métrage français de GEORGES FRANJU. — Le talent de Franju — qui nous a valu *Le Sang des Bêtes* et *Hôtel des Invalides* — ne pourrait-il se manifester que dans la satire et la critique ? Ici son sujet n'exigeait qu'admiration et foi et c'est en vain qu'il nous présente Méliès plus comme un petit boutiquier et un prestidigitateur que comme le féerique créateur qu'il fut. Il perd aussi le court « temps » de son film en scènes annexes et s'il est touchant de faire jouer Méliès par son propre fils, encore eût-il fallu qu'il lui ressemble. Malgré le bien-fondé des intentions on peut craindre que cet hommage au premier prince du cinéma n'apprenne pas grand chose aux spectateurs et ne les émeuve pas davantage. — (D.V.).

LES AMOURS FINISSENT A L'AUBE, film français d'HENRI CALEF. — Calef aime les sujet ambigus, difficiles. Il nous les rend avec un tact infini. Mais c'est un tact sans grâce. Reconnaissons-lui le mérite si étrange en ce moment de l'honnêteté. Son film d'aujourd'hui pourrait s'intituler : *De la facilité de tuer et de mourir et De la difficulté d'aimer*. Mais il ne va au fond d'aucun de ses thèmes. Il se laisse accaparer par une intrigue conventionnelle. Peur de dire ? Impossibilité de créer ? Nous aimerions être fixés. Son héros pourtant, partagé entre son amour impossible pour sa femme malade où son autre amour, celui de la vie (les drames les plus grands sont les plus simples) lui offrait une âme à faire : la scène avec Micheline Gary (dont on peut attendre beaucoup) est là significative.

Il était aussi donné à Calef de diriger une des très rares *comédiennes* de notre écran, Françoise Christophe, qui est éblouissante. Que n'eut-on pas pu faire pour celle qui serait la plus merveilleuse Princesse de Clèves, au jeu subtil et toujours en *situation* ? Il nous apporte d'autre part une définitive révélation avec l'âpreté, l'intelligence brutale de Nicole Courcel, il permet à Suzanne Dehelly un rôle plein de sous-jacences. Trois visages pour lesquels on oublie la banalité d'une histoire quotidienne, ce qui n'est ni banal ni quotidien. Remercions Calef de nous offrir la rare possibilité d'appeler nos phrases émerveillées : *Mérites du Comédien*.

M.D.

Brockliss-Simplex

présente

la qualité
et la précision
suisses

ENREGISTREUR REPRODUCTEUR
MAGNÉTONE PERFECTONE

★ **DIMENSIONS** : hauteur 38 cm, largeur 25,5 cm, longueur 62 cm.
★ **POIDS** : environ 20 kg.
★ **TENSION D'ENTRÉE** : 110 - 125 - 150 220 - 250 volts, 50 pér.
★ **PUISSANCE DE SORTIE DE L'AMPLIFICATEUR** : sortie push-pull de 12 watts modulés.
★ **BANDE DE FRÉQUENCES DE L'AMPLIFICATEUR** : 40 à 15.000 c/s plus ou moins 1 Db...

CARACTÉRISTIQUES :

★ **SENSIBILITÉ DE L'AMPLIFICATEUR** : pick-up 300 mV, bande, micro 2,5 mV.
★ **ENTRÉES** : micro - radio - pick-up - bande.
★ **MÉLANGE** de l'entrée micro-bande avec l'entrée pick-up - télédiffusion - radio.
★ **REGLAGES** séparés des basses et aiguës pour l'enregistrement et la reproduction.
★ **CONTROLE** du niveau d'enregistrement par œil magique.
★ **BANDES DE FREQUENCE** avec 9,5 cm/sec 50 à 7.000 c/s avec plus ou moins 2 Db. 19 cm/sec 40 à 10.000 c/s avec plus ou moins 1,5 Db.
★ **NIVEAU DU BRUIT DE FOND** : très faible environ — 50 Db.
★ **DEUX HEURES** d'enregistrement sans interruption.
★ **SYSTÈME NOUVEAU** d'enregistrement sur deux pistes utilisant la bande standard ¼" de largeur, 360 m de longueur, permettant deux heures d'enregistrement ininterrompu par suite de la commutation automatique d'une piste à l'autre en fin de bobine. Le renversement de sens peut avoir également lieu à n'importe quel moment au cours du défilage à l'aide d'une petite bande métallique collante appliquée sur le ruban magnétique.
★ **ARRÊT AUTOMATIQUE** en fin de bobine et en cas de rupture de bande.
★ **REBOBINAGE ULTRA RAPIDE** (20 fois la vitesse normale).

ENREGISTREUR REPRODUCTEUR
OLYMPIC PERFECTONE

CARACTÉRISTIQUES :

Enregistreur-reproducteur amateur, à manipulation simple, mais aux qualités professionnelles • Enregistrement sur bande magnétique défilant soit à 9,5, soit à 19 cm/sec. • Rebobinage ultra rapide de la bande • Contrôle du son pendant l'enregistrement • Possibilité de superposer sur une bande déjà enregistrée • Reproduction de la bande; amplification de la télédiffusion, microphone, pick-up avec réglage séparé des fréquences basses et aiguës • Contrôle visuel de l'enregistrement • Haut-parleur incorporé • Sortie spéciale pour diffusion au moyen d'un second haut-parleur ou d'une colonne sonore de concert • Exécution valise recouverte de simili cuir, très élégante, vitesse 9,5 cm/sec ou 19 cm/sec., y compris : 1 microphone cristal Agc 65 avec câble et 1 bob vide • Exécution en meuble noyer, sonorité incomparable, vitesse 9,5 cm/s. ou 19 cm sec, y compris : 1 microphone cristal Agc 65 avec câble et 1 bobine vide • Dimensions de la valise : hauteur 22,5 cm, largeur 33 cm, longueur 40 cm. • Poids : environ 12 kg en valise et 18 kg en meuble • Consommation-secteur : environ 80 watts • Tension d'entrées : 110 - 125 - 150 - 220 - 250 volts, 50 c/s • Puissance de l'étage final de l'amplificateur : 4,5 watts modulés • Bande de fréquences de l'amplificateur de 30 à 15.000 c/sec • Entrées : micro — pic-up radio — télédiffusion — bande. Réglage : séparé des fréquences basses et aiguës à l'enregistrement et à la reproduction • Bandes de fréquences de la bande : avec 9,5 cm/sec de 50 à 7000 c/sec. plus ou moins 2 db ; avec 19 cm/sec de 30 à 10.000 c/sec. (50 à 8.000 c/sec. plus ou moins 1,5 db).



TOURNE-DISQUES PERFECTONE

CARACTÉRISTIQUES :

★ Pick-up cristal de haute fidélité.
★ Pression réglable du saphir sur le disque.
★ 33 1/3, 45, 78 tours/minute.
★ Toutes les vitesses réglables séparément par boîte de vitesse à 3 pignons et un satellite supprimant les variations de vitesse et le chevrottement.
★ Moteur et engrenages silencieux sur roulements à billes.

6, Rue Guillaume-Tell - PARIS
BORDEAUX ★ MARSEILLE ★ LILLE ★ BRUXELLES

DEAD LINE (BAS LES MASQUES), film américain de RICHARDS BROOKS.

Voilà un film qui parvient à force de talent à nous prouver — à nous faire croire — que le journalisme est « le plus beau métier du monde ».

La tâche de l'œuvre d'art n'est-elle pas de résoudre le drame au lieu que l'exposer ?

C'est pourquoi je préfère ce film au *Gouffre aux Chimères* ou au *Dents longues* où les vilénies du journalisme sont peintes avec une objectivité... journalistique inadmissible en art.

Le scénario de *Bas les Masques* et les personnages qu'il met en scène ne manquent pas d'une réelle grandeur, mais le mérite de Richard Brooks est davantage de savoir que le cinématographe est l'art du petit détail qui ne frappe pas et de le prouver par une invention de tous les instants.

On reparlera de Richard Brooks qui fut par ailleurs le scénariste de *Crossfire* et de *Brute Force* et metteur en scène-scénariste de *Crisis* (*Cas de conscience*) avant d'être l'auteur complet de *Dead Line*.

F.T.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1042. — Dépôt légal : 2e trimestre 1952.

ıted in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS